

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RUPTURE DU SCHÈME SENSORI-MOTEUR  
DANS *LA ROUTE DES FLANDRES* DE CLAUDE SIMON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JEAN-NICOLAS PAUL

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci d'abord à Jean-Pierre Savard, un ami d'un sens de l'humour et d'une intelligence hors du commun, qui m'a fait lire *La Route des Flandres* il y a déjà plusieurs années, et qui a eu la patience de lire ce mémoire et de me suggérer des corrections.

Merci aussi à mes parents de m'avoir encouragé et supporté pendant toutes ces longues années de louvoisement scolaire. Ils m'ont été d'une aide que je ne saurais estimer. Et je leur en suis reconnaissant de tout cœur.

Merci finalement à Ly Lam, une personne magnifique qui m'aide à mener à bien mes projets et grâce à laquelle je suis heureux.

Sinon, merci à Jean-François Hamel, mon directeur, car la nature de notre relation a définitivement été, en dernier recours, une motivation suffisante pour terminer ce travail. Je tiens également à le remercier pour sa grande diligence et aussi pour les commentaires pertinents qu'il m'a faits et qui m'ont permis de recentrer mes analyses sur le roman à l'étude.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX .....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1	
LE SCHÈME SENSORI-MOTEUR .....	21
1.1 <i>La Route des Flandres</i> et le cinéma .....	22
1.1.1 La narrativité au cinéma .....	23
1.2 Le premier chapitre de <i>Matière et mémoire</i> .....	25
1.2.1 Les centres d'indétermination .....	28
1.2.2 L'intervalle .....	29
1.3 La formule SAS' .....	31
1.3.1 Les trois types d'images de l'image-mouvement .....	33
1.3.2 L'image-action .....	34
1.3.3 L'image-affection .....	35
1.3.4 L'image-perception .....	37
CHAPITRE 2	
LA RUPTURE .....	39
2.1 Deux manières d'être impuissant .....	40
2.2 Un zeitgeist : la crise de l'image-action .....	43
2.2.1 « ...Très loin dans le temps... » .....	44
2.2.2 Un temps répétitif et stagnant .....	47
2.2.3 Une charge contre l'histoire .....	48
2.3. Narrateur homodiégétique et hétérodiégétique .....	52
2.4 Le participe présent. ....	55
2.4.1 L'aspect sécant .....	56
2.4.2 La causalité défaite .....	58
2.4.3 Le fondement bergsonien de l'usage du participe présent .....	58

CHAPITRE 3	
LES NAPPES DE PASSÉ .....	61
3.1 Les deux types de mémoire .....	61
3.1.1 La mémoire actuelle.....	63
3.1.2 La mémoire virtuelle.....	64
3.1.3 Un ordre dans le virtuel.....	65
3.1.4 Les nappes de passé selon Deleuze.....	66
3.2 Les nappes de passé dans <i>La Route des Flandres</i> .....	68
3.2.1. De l'enfance à la guerre. ....	69
3.2.2 Le début de la guerre.....	71
3.2.3 La débâcle .....	72
3.2.4 Le wagon.....	73
3.2.5 Le camp de prisonniers .....	74
3.2.6 L'après-guerre.....	75
3.3 Les puissances du faux .....	76
3.3.1 Les impossibles .....	78
3.4 Les pointes de présent .....	83
CHAPITRE 4	
LES NOUVELLES IMAGES .....	90
4.1 La syntaxe onirique .....	94
4.2 L'incipit.....	96
4.2.1 L'image-sensation.....	96
4.2.2 L'image-souvenir .....	97
4.2.3 L'image-rêve.....	98
4.3 Quelques caractéristiques de l'histoire .....	101
4.3.1 La balade .....	101
4.3.2 L'ellipse .....	102
4.3.3 Le hasard.....	103
4.3.4 L'espace quelconque.....	103
CONCLUSION .....	107

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS .....	111
--	-----

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Diagramme du mécanisme dans la matière et dans le cerveau humain.....	29
2.1	L'aspectualité du passé simple.....	56
2.2	L'aspectualité du participe présent.....	57
3.1	Le lapin-canard.....	80
3.2	La théorie des ensembles.....	86
4.1	La réflexion du virtuel sur l'actuel durant la perception.....	92

## RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de clarifier la forme narrative de *La Route des Flandres* de Claude Simon en s'inspirant des théories d'Henri Bergson présentées dans *Matière et mémoire* et reprises par Gilles Deleuze dans *Image-temps* et *Image-mouvement*. Publié en 1960 dans la foulée du nouveau roman, *La Route des Flandres* relate les événements vécus par un jeune Français durant la Seconde Guerre mondiale. Le récit se déploie selon un ordre affectif et psychologique qui se substitue à la causalité du monde extérieur. Des champs de courses de Deauville jusqu'à la Révolution française, les époques de l'histoire se chevauchent, s'intercalent et s'influencent mutuellement. Le récit, « sans commencement ni fin », prend la forme d'un rhizome reliant entre elles les différentes époques.

L'hypothèse directrice <sup>le</sup> notre travail est que la rupture du schème sensori-moteur permet d'expliquer la forme narrative de *La Route des Flandres*. Selon Deleuze, la violence générée par la Seconde Guerre mondiale, conjuguée à la faillite des grandes idéologies, aurait nui aux capacités de réaction motrice des individus. C'est ce qu'il nomme la « rupture du schème sensori-moteur ». Dans le roman *La Route des Flandres*, Georges, le narrateur, subit un traumatisme durant la débâcle, puis, durant sa détention, critique radicalement les idéaux de la culture européenne. La perte des repères qui en découle produit une hésitation chez le sujet actif. La mémoire se déployant durant le court laps de temps qui sépare la perception de la réaction, plus la réaction se fait attendre, plus la mémoire s'en trouve augmentée. Le récit décrit donc les composantes de la mémoire du narrateur, dans laquelle toutes les parties de l'histoire coexistent.

En répertoriant les divers épisodes qui reviennent à intervalles réguliers, comme la débâcle de 1940, les premiers mois de la guerre et le camp de prisonniers, il apparaîtra que l'ensemble du récit s'organise de façon à mettre en relation les moments de l'histoire sous l'angle de leurs ressemblances qualitatives. L'histoire apparaît sous forme de « nappes de passé » qui, en se croisant, produisent parfois des images purement virtuelles ayant pourtant une influence réelle sur le comportement des personnages. C'est ce que Deleuze nomme « les puissances du faux ». Ultimement, nous montrerons que *La Route des Flandres* propose des descriptions faites de sensations, de souvenirs et de rêves. Cette partie permettra de comprendre la logique qui préside à l'organisation du récit et de voir en quoi l'idée d'une rupture du schème sensori-moteur permet de dégager la forme narrative de ce roman.

Mots-clés : *LA ROUTE DES FLANDRES*; CLAUDE SIMON; *L'IMAGE-TEMPS*; GILLES DELEUZE; *MATIÈRE ET MÉMOIRE*; HENRI BERGSON; TEMPS; MÉMOIRE; RÉCIT



## INTRODUCTION

### 1 Biographie

L'existence de Claude Simon a été marquée par de grands événements de l'histoire du vingtième siècle. Son père meurt au combat durant la Première Guerre mondiale, le 27 août 1914, alors que le jeune Claude n'a que quelques mois. À 11 ans, il perd également sa mère, emportée par un cancer. Il sera alors confié à un de ses oncles habitant près de Perpignan, dans le sud de la France. À sa majorité, comme il l'écrira lui-même, il prend possession d'une « modeste fortune qui le dispense d'avoir à gagner sa vie, il mène celle-ci d'une façon paresseuse, suivant les cours de peinture de l'académie André Lhote jusqu'à son service militaire<sup>1</sup> ». La peinture aura d'ailleurs une grande influence sur son œuvre. En lui décernant le prix Nobel de littérature en 1985, l'Académie suédoise précisait que l'auteur avait su « combiner la créativité du peintre avec celle du poète<sup>2</sup> ». Certes, les formes et les couleurs abondent dans les descriptions de Claude Simon, mais l'influence de la peinture est peut-être encore plus sentie dans sa manière de structurer les récits, représentant parfois un même événement sous plusieurs angles simultanément, s'approchant ainsi de la technique cubiste<sup>3</sup>.

Après son service militaire, « effectué comme simple cavalier au 31<sup>e</sup> dragons<sup>4</sup> », il se rend à Barcelone, alors « aux mains des anarchistes<sup>5</sup> », pour participer à la Guerre civile espagnole. À plusieurs reprises dans son œuvre, notamment dans *Le Palace* (1962) et dans *Les Géorgiques* (1981), Simon fera allusion à cette expérience révolutionnaire. L'histoire du

---

<sup>1</sup> Jérôme Garcin, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 367.

<sup>2</sup> « Who in his novel combines the poet's and the painter's creativeness » (nous traduisons), Nobelprize.org, « Literature 1985 », en ligne,

<[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1985/index.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1985/index.html)>, consulté le 18 mars 2010.

<sup>3</sup> Ilya Yocaris, *L'impossible totalité : une étude de la complexité dans l'oeuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002, p.42.

<sup>4</sup> Jérôme Garcin, *op. cit.*, p. 367.

<sup>5</sup> Les Éditions de Minuit, « Claude Simon », en ligne,

<[http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur\\_id=1454](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1454)>, consulté le 18 mars 2010.

*Palace* se situe dans la capitale catalane en 1936. Pourtant, dans un entretien paru le 30 septembre 1975 dans *Le Quotidien de Paris*, Simon explique sa position quant à la véracité des événements présentés dans ce roman :

Je ne me sens absolument pas en droit de dire [...] que *Le Palace* c'est la situation et l'état des choses à Barcelone dans l'été de 1936. Non : c'est ce qui s'est produit en écrivant un texte romanesque pendant l'année 1961 "à partir" d'impressions confuses et de lointains souvenirs.<sup>6</sup>

Dans *L'Express* du 12 avril 1962, Maurice Nadeau commente ainsi le travail de Simon :

Romancier à la façon de Proust ou de Faulkner, qui reconstruisent toute une société, tout un monde, à partir d'impressions généralement anciennes malaxées par l'imagination, ou démesurément amplifiées par le souvenir, et n'ayant parfois que de lointains rapports avec ce qu'on appelle la réalité objective, Claude Simon a mille fois raison de faire de ce composé instable la matière romanesque elle-même : fausse et sujette à caution sur le plan du témoignage, peut-être, mais vraie de la seule vérité qui compte pour l'artiste.<sup>7</sup>

Simon ne cherche donc pas à parler de la Guerre civile espagnole à la manière d'un historien, mais à la décrire telle qu'elle se présente à sa mémoire, c'est-à-dire telle qu'elle continue d'exister pour celui qui l'a vécue. Simon n'accorde pas d'importance à la véracité des événements. Ce sont ses souvenirs qu'il décrit lorsqu'il relate son expérience, en acceptant ce qu'ils peuvent avoir de faux, de vague et de contradictoire, puisqu'ils se modifient avec le temps.

Lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale, en 1939, Simon est mobilisé comme brigadier dans le 31<sup>e</sup> dragons, un régiment se déplaçant à cheval. Le 11 mai 1940, « le régiment, à cheval, traverse la Meuse, mais face aux chars et sous l'attaque de l'aviation allemande, les cavaliers du 31<sup>e</sup> vont battre en retraite pendant huit jours.<sup>8</sup> » Le 17 mai,

le 1<sup>er</sup> escadron du régiment tombe dans une embuscade. Simon en réchappe et tente de rejoindre les lignes françaises. Quelques heures plus tard, il voit son colonel se

---

<sup>6</sup> Entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre. 1975.

<sup>7</sup> Les Éditions de Minuit, « Le Palace », en ligne,

<[http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1855](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1855)>, consulté le 18 mars 2010.

<sup>8</sup> Les Éditions de Minuit, « Claude Simon », en ligne, consulté le 18 mars 2010.

faire abattre en pleine route. Le lendemain il est fait prisonnier et est envoyé au Stalag IV B à Mühlberg an der Elbe, dans le Sud du Brandebourg.<sup>9</sup>

Ces événements (retraite à cheval, débâcle, mort du colonel, fuite et captivité) lui serviront à écrire *La Route des Flandres*<sup>10</sup>. Parue en 1960 aux Éditions de Minuit, *La Route des Flandres* constitue un sommet dans l'œuvre de son auteur. Elle est, comme l'écrit Lucien Dällenbach, « le plus lu des romans simoniens<sup>11</sup> ». Certains critiques vont même jusqu'à affirmer qu'elle constitue « un achèvement esthétique très important : [...] il reste pour [eux] le modèle le plus pur du "style de Claude Simon". À plusieurs égards, il sera [...] un modèle pour les textes simoniens qui vont suivre.<sup>12</sup> » Avec ce roman s'ouvre pour l'auteur une nouvelle période de création qui s'étirera sur deux décennies, jusqu'à la publication des *Géorgiques*, en 1981. Dominées par une exacerbation des recherches formelles, les années soixante et soixante-dix permettront à Simon de produire de très belles œuvres, telles que *Histoire* (1967), qui remporte le prix Médicis. Toutefois, les livres de cette période utilisent généralement des techniques narratives déjà présentes dans *La Route des Flandres*. Le roman de 1960 constitue donc une voie d'accès privilégiée pour pénétrer dans l'œuvre de son auteur.

## 2 Le roman de 1960

Comme il en a été fait mention au sujet du *Palace*, ce roman ne doit en aucun cas être considéré comme un témoignage historique, bien qu'il contienne une large part de contenu autobiographique. Il faut garder à l'esprit que Simon, dans *La Route des Flandres*, reconstitue une époque « à partir d'impressions anciennes malaxées » et « amplifiées » par l'imagination et « n'ayant parfois que de lointains rapports avec ce qu'on appelle la réalité objective », pour reprendre les termes utilisés par Maurice Nadeau au sujet du *Palace*<sup>13</sup>. La

---

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Coll. « double », Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1960], p. 15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>11</sup> Lucien Dällenbach, « Tissus de mémoire », in *La Route des Flandres*, Coll. « double », Paris, Minuit, 1982, p. 297.

<sup>12</sup> Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 100.

<sup>13</sup> Les Éditions de Minuit, « Le Palace », en ligne,

<[http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1855](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1855)>, consulté le 18 mars 2010.

narration ne prétend donc être ni objective ni véridique. Les événements n'y sont ni datés avec précision, ni clairement situés géographiquement. *La Route des Flandres* se présente comme un récit où l'imaginaire et le réel deviennent indiscernables. Jusqu'à la dernière page, Georges, le narrateur, se demande si ce qu'il raconte s'est réellement déroulé ou non : « Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé » (RF, 296) ? Il serait donc inutile de s'attarder aux faits historiques des années trente et quarante, puisque c'est la marque laissée par la Seconde Guerre dans l'imaginaire du narrateur qui constitue le récit, et non les événements réels.

*La Route des Flandres* raconte l'histoire de Georges, un jeune Français, durant la Seconde Guerre mondiale. Le récit est un véritable puzzle, et les événements ne sont pas évoqués dans l'ordre chronologique. Le roman de 1960 fait partie de ces « œuvres-limites<sup>14</sup> » dont parlait Gérard Genette dans *Figures III*, pour lesquelles une reconstitution de l'ordre chronologique des événements de l'histoire devient « oiseuse<sup>15</sup> ». On se heurte rapidement à la fragmentation volontaire de l'histoire et à la répétition de certains segments, sans qu'il soit possible de distinguer le réel de l'imaginaire. Il est donc très difficile de replacer l'histoire dans l'ordre chronologique. À ce sujet, les propos de Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman* peuvent éclairer la démarche qui consiste à remettre en ordre les événements racontés :

[I]l est absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* [...] existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc une impasse. Et cela non pas dans le but stupide de dérouter l'Académie, mais parce que précisément il n'existait pour moi aucun ordre possible en dehors de celui du livre.<sup>16</sup>

Comme le fait remarquer Robbe-Grillet, il est impossible de replacer les faits dans l'ordre chronologique de l'histoire que le récit aurait détruit. Toutefois, pour les besoins de ce travail, il est nécessaire de proposer un certain ordre chronologique des événements racontés, qui

<sup>14</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1969, p. 79.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 p. 167.

n'aura d'autre valeur que celle de vérité provisoire et toujours sujette à caution. Un résumé de *La Route des Flandres* sera en effet utile.

Depuis sa naissance, Georges habite dans le manoir des De Reixach — famille de l'aristocratie française — dont sa mère a hérité parce qu'elle est elle-même une descendante de cette famille. Lorsque la guerre éclate, Georges est enrôlé dans un régiment de cavalerie. Il est alors sous les ordres d'un autre De Reixach, parent éloigné de sa mère. Au printemps, le régiment à cheval se dirige vers le front, mais doit battre en retraite et tombe dans une embuscade tendue par les Allemands.

Georges s'en sort vivant et tente de prendre la fuite à travers la forêt. Il retrouve le capitaine De Reixach, accompagné d'un sous-lieutenant et d'Iglésia, un autre soldat faisant partie du régiment qui était jockey dans l'écurie du capitaine avant que la guerre n'éclate. Ils ne sont plus que quatre cavaliers à déambuler dans un village dévasté. « À partir du moment où l'effectif de son escadron avait été réduit à nous quatre » (*RF*, 15), dira plus tard Georges, le capitaine était « relevé pour ainsi dire de ses obligations militaires [...], ce qui ne l'empêchait pas de se tenir toujours droit et raide sur sa selle » (*RF*, 15-16), et de rester « planté sur son cheval bien exposé au beau milieu de la route » (*RF*, 14). Lorsque des mitraillettes allemandes placées en embuscade font feu en sa direction, le capitaine dégainé son sabre. Georges le voit avec « le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre [...] s'écroulant d'une pièce sur le côté [...] le sabre toujours tenu à bout de bras » (*RF*, 12). Ce geste, si absurde, donne à penser que le capitaine se serait peut-être suicidé.

Georges et Iglésia fuient ensemble dans le village, mais seront vraisemblablement capturés le lendemain, bien que le récit n'en fasse pas mention. Georges se retrouve dans un wagon à bestiaux avec d'autres prisonniers de guerre, en route vers un camp de détention. Il y retrouve son ami Blum, un soldat français de confession juive.

Durant leur captivité en Allemagne, Georges et Blum vont sans cesse penser à la mort de De Reixach, réunissant toutes les bribes d'information qu'ils peuvent récolter pour reconstituer l'histoire du capitaine. Ils vont ainsi s'intéresser à Corinne, l'épouse du capitaine, que Iglésia, en tant que jockey, avait connue avant la guerre. Ils vont penser aussi que cet

acte, la mort de De Reixach au moment de la retraite de Flandres, est semblable à la mort d'un des ancêtres du capitaine qui, selon la légende, se serait suicidé dans des circonstances similaires. Mais la question qui traverse le roman restera sans réponse : le capitaine est-il mort accidentellement (« si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre » (*RF*, 13)) ou bien a-t-il délibérément cherché la mort? Plusieurs hypothèses rivalisent mais aucune n'aura définitivement le dessus. Après la guerre, Georges parvient à retrouver Corinne, la jeune veuve de De Reixach, dans l'espoir qu'elle lui permettra de comprendre les derniers gestes du capitaine.

La guerre est omniprésente dans *La Route des Flandres*. Le roman, comptant 285 pages dans l'édition de poche, se divise en trois parties. La première partie s'étend sur 84 pages, et près de 70 pages décrivent des événements ayant eu lieu lors des premiers mois de la guerre ou pendant l'embuscade dans laquelle tombe l'escadron. La seconde partie du roman, comportant 140 pages, est consacrée, quant à elle, à peu près dans la même proportion à dépeindre la vie dans le camp de prisonniers ou, encore une fois, à décrire l'embuscade fatale dans laquelle le capitaine est abattu sous ses yeux. Compte tenu de la forme chaotique du discours narratif, la présence relative des scènes de guerre dans la troisième partie du livre est plus difficile à cerner, mais elle reste très importante. Il faut aussi noter que les épisodes de l'histoire qui ne se déroulent pas durant la guerre sont la plupart du temps imaginés ou racontés par les personnages qui se trouvent en captivité. Donc, même lorsqu'elle n'est pas clairement présentée, la Seconde Guerre mondiale est omniprésente. Elle est la matière même du livre.

## 2.1 Les anachronies

Pour le travail qui va suivre, il importe de bien comprendre la distinction entre histoire et récit telle que présentée par Gérard Genette dans *Figure III*. Dans les premières pages du « Discours du récit », Gérard Genette établit la distinction théorique entre *récit* et *histoire*. Il propose de « nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même<sup>17</sup> ». Autrement dit,

---

<sup>17</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 74.

*l'histoire*, c'est la « succession [des] événements, réels ou fictifs<sup>18</sup> », qui sont racontés dans le récit. Quant au *récit*, le terme désigne uniquement les paroles du narrateur, il renvoie au discours narratif tel qu'il est formulé.

La différence entre *récit* et *histoire*, comme la conçoit Genette, ressemble à la différence entre *forme* et *substance* telle que décrite par René Descartes dans sa *Deuxième méditation* où il observe un morceau de cire :

Prenons par exemple ce morceau de cire; [...] il est dur, il est froid, il est maniable; et si vous frappez dessus, il rendra quelque son. [...] Mais voici que pendant que je parle on l'approche du feu; [...] sa couleur change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide [...]. La même cire demeure-t-elle encore après ce changement? Il faut avouer qu'elle demeure : personne n'en doute, personne ne juge autrement.<sup>19</sup>

*L'histoire*, c'est la cire; et le *récit*, c'est la forme que prend le morceau de cire. La cire peut changer de forme et demeurer la même. De manière similaire, différents récits peuvent raconter la même histoire.

Cette distinction entre histoire et récit permet d'étudier les « “déformations temporelles”, c'est-à-dire les infidélités à l'ordre chronologique des événements<sup>20</sup> ». En comparant l'ordre des événements dans le récit à l'ordre des événements de l'histoire dans *La Route des Flandres*, on sera à même d'observer leurs dissemblances.

Dans *La Route des Flandres*, l'histoire n'apparaît pas chronologiquement. Les segments d'histoire s'entrecroisent, se répètent et se transforment au rythme du discours qui les porte et les produit. Pour aborder la question de l'ordre des événements dans le récit, il faut emprunter provisoirement les concepts proposés dans *Figure III*. À l'instar de Gérard Genette, dans le chapitre intitulé « Ordre » dans le « Discours du récit », on désignera :

par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Coll. « 10-18 », Paris, UGE, 1959, p. 149

<sup>20</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 74.

d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels<sup>21</sup>.

L'ordre des événements peut être « explicitement indiqué par le récit lui-même<sup>22</sup> », par exemple, par des incises telles que « six ans après », mais ce n'est pas toujours le cas. Bien souvent, on doit « l'inférer de tel ou tel indice indirect<sup>23</sup> », comme de l'état des lieux ou de celui des personnages. Si les anachronies ont lieu dans l'enchaînement des phrases, on parle alors d'anachronies microtextuelles. Par contre, si les anachronies ont lieu dans l'ordre des chapitres du roman, on parlera alors d'anachronies macrotextuelles.

En ce qui concerne le macrorécit de *La Route des Flandres*, l'ordre des événements n'est absolument pas respecté. Comme l'explique Simon en 1972 au colloque de Cerisy-la-salle :

Le roman s'ouvre et se ferme sur la chevauchée mortelle de Reixach sur la route, le centre exact du livre étant occupé par l'épisode de l'anéantissement de l'escadron surpris par une embuscade, épisode lui-même « cadré » par le début et la fin de la course d'obstacles que dispute et perd Reixach [...] Divers épisodes, différents thèmes apparaissent et réapparaissent de part et d'autre de l'élément central, l'ensemble se présentant en somme un peu comme ces coupes de terrains au centre desquels on trouve un puits artésien et dont les différentes couches superposées [...] toujours présentes en profondeur, affleurent à la surface de part et d'autre du puits.<sup>24</sup>

Cette brève description suffit à décrire la manière dont l'ordre des événements du récit est modifié par rapport à l'ordre de l'histoire. Par exemple, on comprend que Georges a tout d'abord chevauché longuement avec son régiment avant de tomber dans une embuscade. Puis après l'embuscade, alors qu'il déambule dans le village avec le capitaine et Iglésia, Georges aperçoit un cheval mort en train de se décomposer sur le bord de la route, « une charogne juste bonne pour l'équarrisseur »<sup>25</sup> (RF, 291). Il se demande comment la décomposition de la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Claude Simon, « La fiction mot à mot » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Acte du Colloque de Cérisy-la-salle, juillet 1971*. Tome II, Paris, UGE, 1972, pp.92-93. Dans les propos de Simon, on remarque d'abord l'analogie entre la composition de *La Route des Flandres* et la conception du récit en *nappes* ou en strates géologique, cette image coïncide avec celle de Gilles Deleuze, qui sera expliquée dans le troisième chapitre.

<sup>25</sup> *La Route des Flandres* propose quatre descriptions du cheval mort : pp. 25-28, 99, 227-228 et 291.



bête morte peut avoir été si rapide, puisqu'elle semble déjà presque à moitié transformée en boue, alors qu'elle n'a été tuée que quelques heures plus tôt (RF, 26).

La description du cheval en décomposition s'étend de la page 25 à la page 28. Pourtant, à la page 28, immédiatement après la description du cheval mort, apparaît une scène décrivant la chevauchée sous la pluie avec le reste de l'escadron, qui est donc antérieure dans l'histoire à la vision du cheval, mais qui lui succède dans le texte. Le passage qui relie les deux moments de l'histoire doit être cité dans son entièreté pour comprendre la continuité ininterrompue du récit malgré les anachronies :

Puis il cessa de se demander quoi que ce fût, cessant en même temps de voir quoiqu'il s'efforçât de garder les yeux ouverts et de se tenir le plus droit possible sur sa selle tandis que l'espèce de vase sombre dans laquelle il lui semblait se mouvoir s'épaississait encore, et il fit noir tout à fait et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de monumental : le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes glissant horizontalement, oscillant ou plutôt se dandinant faiblement au pas cahoté des chevaux, si bien que l'escadron, le régiment tout entier semblait progresser sans avancer [...] (RF, 28-29)

La vision de la carcasse sur le bord de la route est suivie d'une réflexion interrompue par la perception du bruit des sabots se répercutant sur la route. Le lecteur comprend seulement plus tard que les sabots sont ceux de l'escadron chevauchant dans la nuit.

Jusqu'au « martèlement monotone et multiple des sabots sur la route », il y a une continuité pleinement assumée avec le paragraphe précédent, c'est-à-dire avec la description du cheval mort. Il y a également une continuité pleinement assumée entre « le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route » et la chevauchée avec l'escadron à la page 29. Pourtant, l'escadron avait déjà été décimé lorsque le héros aperçoit pour la première fois le cheval mort sur le bord de la route. Les deux situations (le passage près de la

---

carcasse et la chevauchée qui lui est antérieure) sont reliées par une envolée lyrique qu'on qualifiera d'onirique. *La Route des Flandres* présente donc dans son architecture des *boucles de temps*. Le récit commence et se termine par la mort du capitaine, il forme ainsi une circularité complète, à l'intérieur de laquelle de plus petites boucles sont formées, telles que l'enchaînement du cheval mort et de la chevauchée. Claude Simon, toujours à Cerisy-la-salle, propose également un « trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle<sup>26</sup> » pour décrire l'évolution du récit.

Cette manière de construire le récit rend problématique le concept d'anachronie, *puisque'on ne peut plus raconter ou évoquer d'avance ou après coup un événement antérieur ou ultérieur au point de l'histoire où l'on se trouve*, car le point de référence à partir duquel on peut déterminer où l'histoire se trouve est ambigu. La chevauchée avec le reste du régiment à la page 29 se présente comme étant le point de l'histoire où le récit est rendu, et la scène précédente où Georges contemple la carcasse de cheval est également présentée comme le moment présent de l'histoire. Le récit, désordonné dans son ensemble, ne présente aucun ancrage solide à partir duquel il est possible de définir des analepses et des prolepses.

### 3 Le discours de Stockholm

Dans le discours qu'il prononce devant l'Académie de Suède en 1985, lors de la cérémonie de remise des prix Nobel, Simon explique sa vision de la littérature. Dans un premier temps, un survol des principales idées exposées dans ce discours sera proposé afin de les mettre en relation, dans un second temps, avec celles de Alain Robbe-Grillet, reconnu pour son travail théorique sur le nouveau roman, car Claude Simon est justement un des piliers de ce mouvement littéraire.

Sur la tribune suédoise, Simon affirme qu'il existe un lien entre le roman traditionnel et une certaine entreprise moralisatrice, à laquelle il se refuse de participer. Il démontre que l'intérêt du roman traditionnel résidait dans les événements vécus par les personnages, et non dans les descriptions. Toutefois, Simon croit que le roman moderne repose essentiellement

---

<sup>26</sup> Claude Simon, « La fiction mot à mot », p. 88.

sur les descriptions, qui « reflète[nt] le jeu étrange des rapports entre les choses<sup>27</sup> ». La théorie d'Alain Robbe-Grillet concernant la description dans le nouveau roman recoupe aussi les idées de Simon exposées à Stockholm.

### 3.1 De l'éthique à l'action dans le roman traditionnel

Dans *Le Discours de Stockholm*, Simon critique la place centrale accordée dans le roman réaliste à la « fable », c'est-à-dire à l'action des personnages. Selon lui, lorsqu'un écrivain se donne pour tâche de décrire l'action des personnages, il a avant tout besoin d'expliquer aux lecteurs ce qu'il croit être bien ou mal, et de montrer par un récit que les mauvaises actions des personnages produisent des conséquences regrettables et que leurs bonnes actions leur permettent de parvenir à leur but. La fable est ainsi toujours le véhicule de la morale de l'auteur. Selon Claude Simon :

Tout d'abord, notons que, selon le dictionnaire, la première acception du mot « fable » est la suivante : « Petit récit d'où l'on tire une moralité. » Une objection vient aussitôt à l'esprit : c'est qu'en fait le véritable processus de fabrication de la fable se déroule exactement à l'inverse de ce schéma et qu'au contraire c'est le récit qui est tiré de la moralité. Pour le fabuliste, il y a d'abord une moralité — « La raison du plus fort est toujours la meilleure », ou « Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute » — et ensuite seulement l'histoire qu'il imagine à titre de démonstration imagée, pour illustrer la maxime, le précepte ou la thèse que l'auteur cherche par ce moyen à rendre plus frappants. C'est cette tradition qui, en France, à travers les fabliaux du Moyen Âge, les fabulistes et la comédie dite de mœurs ou de caractère du XVII<sup>e</sup> siècle, puis le conte philosophique du XVIII<sup>e</sup>, a abouti au roman prétendument « réaliste » du XIX<sup>e</sup> aspirant à une vertu didactique.<sup>28</sup>

Le roman réaliste ou le roman traditionnel a donc une « vertu didactique ». Il cite en exemple Balzac, qui se vantait d'avoir inclus dans ses romans « tout un enseignement social<sup>29</sup> », et Jean-Paul Sartre, qui demandait aux auteurs « “qu'avez-vous à dire?”<sup>30</sup> », en d'autres mots : que pouvez-vous apprendre à ceux qui vous lisent ? Mais Simon n'a aucune prétention didactique. Il ne croit pas que son travail d'écrivain doive être celui d'un moralisateur qui

<sup>27</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 30.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

explique « ce que son lecteur doit penser des hommes, des femmes, de la société ou de l'Histoire...<sup>31</sup> » Il cherche ni à éduquer les foules, ni à leur dire ce qu'elles doivent penser. Il ne prétend pas détenir un savoir particulier.

Cette aversion pour l'enseignement moral est bien le signe d'une époque. Claude Simon est un homme de son temps, qui a vécu une période mouvementée de l'histoire et en est ressorti grandement désillusionné. Bien qu'il ait risqué sa propre existence dans les conflits de son siècle, Simon ne considère pas avoir de leçons à donner. Dans un passage de son discours, il avoue :

Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » — sauf qu'il est.<sup>32</sup>

Simon croit fermement que le monde ne signifie rien. Les situations, les événements sont trop ambigus, trop complexes, pour pouvoir en tirer un sens. Le monde est trop complexe pour permettre d'acquérir une certitude sur le plan de l'éthique. Simon ne se sent donc aucunement « dépositaire ou détenteur privilégié [...] d'un savoir » quelconque. Il prône « "l'art pour l'art"<sup>33</sup> », sans prétention sociale ni politique. Et puisque toute fable, toute histoire, toute succession d'événements fictifs dans le roman traditionnel sont associées à une morale qu'elles présupposent ou du moins qu'elles produisent, Simon ne se sent aucunement contraint d'en user. Sa démarche de création sera donc toute différente de celle des romanciers traditionnels.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 11.

Pour donner corps à ses intentions moralisatrices, le romancier traditionnel mettait en scène des personnages en action que Simon appelle des « types sociaux ou psychiques “en situation”<sup>34</sup> ». Les personnages passaient de situation en situation. Et par leurs actions se constituait un enchaînement d'événements qui servait de fil conducteur au récit.

[L]es personnages du roman traditionnel sont entraînés dans une suite d'aventures, de réactions en chaîne se succédant par un prétendu implacable mécanisme de causes et d'effets qui peu à peu les conduit à ce dénouement qu'on a appelé le « couronnement logique du roman », démontrant le bien-fondé de la thèse soutenue par l'auteur [...]<sup>35</sup>

En montrant les conséquences néfastes de certaines actions viles, ou le succès de certaines bonnes actions, le romancier traditionnel arrivait ainsi à persuader le lecteur du bien-fondé d'une certaine morale qu'il tentait de promouvoir : « la fin tragique de Julien Sorel sur l'échafaud, celle d'Emma Bovary empoisonnée à l'arsenic ou celle d'Anna Karénine se jetant sous un train peuvent apparaître comme le couronnement logique de leurs aventures et en faire ressortir une morale<sup>36</sup> ». La fin de l'histoire était ainsi considérée comme le but du récit. C'est en dépeignant des mœurs ou des types sociaux en situation que le romancier arrive à produire des histoires remplies de rebondissements. La visée didactique du roman traditionnel amène donc le lecteur à s'intéresser d'abord et avant tout à l'action des personnages.

Puisque l'intérêt du roman traditionnel repose sur le dénouement de l'histoire, le récit doit se concentrer sur le déroulement de l'action. Tout ce qui ralentit la progression de l'histoire est jugé nuisible. « Et bien sûr, dans une telle optique, toute description apparaît non seulement superflue mais [...] importune, puisqu'elle vient se greffer de façon parasitaire sur l'action, interrompt son cours, ne fait que retarder le moment où le lecteur va enfin découvrir le sens de l'histoire.<sup>37</sup> » En décrivant le contexte dans lequel se situent les personnages, l'auteur retarde la progression de l'histoire. La description va donc à l'encontre du but recherché par l'auteur et par son lecteur. Pour montrer l'aversion que produisent les

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 16.

descriptions dans le roman traditionnel, Simon cite le commentaire de Henri de Montherlant : « “Lorsque dans un roman j’arrive à une description, je saute la page”<sup>38</sup> ».

### 3.2 La description dans le nouveau roman

Tout autres seront les romans de Claude Simon, qui n’ont, comme il le dit lui-même, « ni commencement ni fin<sup>39</sup> ». Pour lui, le roman sert plutôt à dégager par le langage « l’ordre sensible des choses<sup>40</sup> », c’est-à-dire les liens qui peuvent se faire entre les divers éléments du monde, sans que cela ait d’autre but que de produire un sentiment esthétique. Dans cette optique, les descriptions ont un rôle prépondérant.

Pour illustrer son idée, Simon fait un parallèle entre le roman et la peinture. À l’origine, la peinture chrétienne avait pour but de faire connaître l’histoire sainte aux spectateurs. Les personnages et les événements y étaient présentés de manière simple, schématique, avec pour seul objectif de permettre aux spectateurs de comprendre les événements représentés. Ensuite, les peintres ont voulu rendre ces événements plus convaincants et ont entouré les personnages d’un décor réaliste. Puis l’intérêt s’est graduellement déplacé de l’événement au décor.

[L]e paysage naturaliste des arrière-plans, conçu jusque-là selon les conceptions de l’art médiéval illustrant des proverbes et inculquant des leçons morales, ce paysage qui remplissait les endroits dépourvus de personnages et d’actions [...], dévore pour ainsi dire au XVI<sup>e</sup> siècle les premiers plans, jusqu’à ce que le but soit atteint avec des spécialistes comme Joachim Patinir, si bien que ce que le peintre crée tire sa pertinence, non plus de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu’il reflète, comme la musique, l’harmonie même de l’univers.<sup>41</sup>

Ce qui, à la base, ne servait qu’à entourer l’action des personnages est devenu avec le temps le centre d’intérêt de l’œuvre. Simon prétend qu’une évolution identique a eu lieu avec le roman. Les descriptions, qui à l’origine n’avaient qu’un rôle secondaire par rapport à l’action, sont devenues le centre d’intérêt du roman moderne. À cet égard, Simon cite l’un des fondateurs de l’école formaliste russe, l’écrivain Iouri Tynianov :

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 21.

[D]ans un article publié à Leningrad en 1927 et intitulé « De l'évolution littéraire », l'essayiste russe Tynianov écrivait : « En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire de soudure ou de ralentissement (et donc de rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérés comme un élément principal, parce qu'il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques. »<sup>42</sup>

La fable ne servirait donc qu'à l'accumulation de descriptions et, du même coup, l'ordre de leur apparition dans le récit n'aura plus de lien avec l'ordre des événements dans la fable. C'est-à-dire qu'une description en suivra une autre, non plus en fonction du déroulement de l'histoire, mais pour des raisons esthétiques inhérentes à la description elle-même. Les romans de Simon n'ont donc d'autre fil conducteur que « l'harmonie même de l'univers<sup>43</sup> ».

[I]l semble aujourd'hui légitime de revendiquer pour le roman [...] une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres.<sup>44</sup>

Pour illustrer sa pensée, il cite en exemple quelques cas célèbres de la littérature, comme celui où Marcel, dans *À la Recherche du temps perdu*, se retrouve « soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés inégaux sous son pied<sup>45</sup> », ou bien le cas de Molly Bloom, dans *Ulysse* de James Joyce, qui est « entraînée dans des rêveries érotiques par l'évocation des fruits juteux qu'elle se propose d'acheter le lendemain au marché<sup>46</sup> ».

[E]ntre ces choses, ces réminiscences, ces sensations, existe une évidente communauté de qualités, autrement dit une certaine harmonie qui, dans ces

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Idem.*

exemples, est le fait d'associations, d'assonances, mais peut aussi résulter, comme en peinture ou en musique, de contrastes, d'oppositions ou de dissonances.<sup>47</sup>

Les situations ne se suivent plus selon leur succession chronologique dans l'histoire, mais selon leurs qualités propres qui permettent de les rapprocher les unes des autres. Le récit n'est plus enchaîné au mécanisme de causes et d'effets qui conduit les personnages vers le dénouement de l'histoire. La composition du récit et l'agencement des événements reposent maintenant sur une harmonie des qualités internes de chaque description. Les descriptions se succèdent dans le récit selon la similitude ou bien l'opposition des éléments qui les composent. C'est pourquoi elles acquièrent un rôle aussi important dans le roman moderne. C'est dans les descriptions qu'on retrouvera les qualités propres à faire progresser le récit.

### 3.3 Un exemple de description : « une goutte d'eau qui se détache d'un toit »

Un exemple tiré de *La Route des Flandres* permettra d'illustrer ce principe d'association libre entre des descriptions qui n'ont d'autre rapport entre elles que leurs propriétés internes. Cet extrait se situe au moment où Georges, le personnage principal, chevauche sur une route en compagnie de trois autres cavaliers. Il observe les ombres sur le sol, qui s'éloignent des chevaux lorsque ceux-ci lèvent leurs pattes, pour les rejoindre lorsque les pattes touchent le sol à nouveau. Cette description apparaît dans les premières pages du livre et donne le ton au reste du roman.

je pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodait les contours), indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des liens invisibles : quatre points — les quatre sabots — se détachant et se rejoignant alternativement (exactement à la façon d'une goutte d'eau qui se détache d'un toit ou plutôt se scinde, une partie d'elle-même restant accrochée au rebord de la gouttière (le phénomène se décomposant de la façon suivante : la goutte s'étirant en poire sous son propre poids, se déformant, puis s'étranglant, la partie inférieure — la plus grosse — se séparant, tombant, tandis que la partie supérieure semble remonter, se rétracter, comme aspirée vers le haut aussitôt après la rupture, puis se regonfle aussitôt par un nouvel apport, de sorte qu'un instant après il semble que ce soit la même goutte qui pende, s'enfle de

---

<sup>47</sup> *Idem.*



nouveau, toujours à la même place, et cela sans fin, comme une balle cristalline animée au bout d'un élastique d'un mouvement de va-et-vient), et, de même, la patte et l'ombre de la patte se séparant et se ressoudant, ramenées sans fin l'une vers l'autre, l'ombre se rétractant sur elle-même comme le bras d'un poulpe tandis que le sabot se soulève, la patte décrivant une courbe naturelle, arrondie, cependant que sous elle et légèrement en arrière recule seulement un peu, compressée, la tache noire qui revient ensuite se recoller au sabot (*RF*, 23-24)

Ce passage montre comment la fable simonienne n'est parfois qu'un prétexte pour accumuler des descriptions. La description de la goutte d'eau qui se détache d'un toit prend pour un moment l'avant du récit, repoussant dans l'ombre la fable qui présentait les cavaliers en train de chevaucher sur une route. Ce qui permet de joindre ces descriptions qui n'ont ni lien de cause à effet, ni proximité spatiale dans l'histoire, c'est l'harmonie de leur forme, les rapports entre leurs éléments, et la similarité des impressions produites.

Dans *Pour un Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet, reconnu aussi pour son travail théorique, fournit quelques explications qui s'appliquent à la description de la goutte d'eau qui se détache d'un toit. Tout d'abord, le rôle des descriptions s'est modifié. « La description servait à situer les grandes lignes d'un décor, puis à en éclairer quelques éléments particulièrement révélateurs; elle ne parle plus que d'objet insignifiant, ou qu'elle s'attache à rendre tel.<sup>48</sup> » En effet, l'ombre des chevaux sur la route n'est qu'un détail qui n'influence aucunement l'histoire. Pourtant, c'est ici le centre d'intérêt du récit. Alors que le roman traditionnel se bornerait à décrire les éléments qui permettent aux lecteurs de comprendre les actions des personnages, elle s'attarde ici à des détails « inutiles, parce que sans rapport réel avec l'action<sup>49</sup> ».

La description s'est aussi transformée dans sa constitution interne. Elle est maintenant confuse, « comme si son acharnement à discourir ne visait qu'à brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement.<sup>50</sup> » En effet, la logorrhée descriptive des ombres se déplaçant sur la route obscurcit l'objet qu'elle est censée faire voir : « [L]es lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que

---

<sup>48</sup> Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 159.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit.<sup>51</sup> » La longue parenthèse sur la goutte d'eau vient confondre le lecteur, qui ne sait plus exactement où le récit le mène.

Mais pourquoi un homme, vétéran de la Seconde Guerre, s'attarde-t-il à la description d'une goutte d'eau sur le bord d'un toit lorsque vient le temps de raconter son expérience vécue? Les efforts de théorisation du nouveau roman n'ont généralement pas fait consensus. Les auteurs eux-mêmes n'ont parfois que de vagues explications à fournir pour leur travail. Malgré les explications fournies par Simon et par Robbe-Grillet sur le fonctionnement du nouveau roman, et donc de *La Route des Flandres*, on comprend mal pourquoi les choses se passent ainsi. Ce qui manque cruellement, c'est une explication *positive*.

Si la cohésion théorique du nouveau roman reste une affaire délicate à l'heure des définitions « positives », elle semble en revanche se constituer plus facilement dès qu'il s'agit de refus. Rejetant le passéisme littéraire, le nouveau roman part en guerre contre toute forme de roman qui prendrait pour modèle les conventions romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle, milite pour un roman inventif, explorateur, résolument tourné vers l'avenir.<sup>52</sup>

C'est-à-dire que le nouveau roman est essentiellement défini en opposition au roman traditionnel. Pourtant, si le travail des écrivains comme Claude Simon ne se bornait qu'à faire l'inverse de ce qui se faisait traditionnellement, le résultat n'aurait aucune valeur intrinsèque et il aurait pu être différent de celui auquel Simon et plusieurs autres sont arrivés. En effet, lorsque les auteurs et les théoriciens de la littérature tentent de définir les causes de l'apparition dans les années 1950 et 1960 d'une vague de romans en rupture complète avec la tradition romanesque, les parallèles avec les autres formes d'art, comme la peinture et la musique, ne permettent pas de conceptualiser ce qui a poussé les auteurs dans cette direction.

La raison de cette lacune est que l'explication de la forme narrative du Nouveau roman est extérieure à l'art. Pour comprendre ce que *La Route des Flandres* propose de fondamentalement nouveau, il faut se tourner du côté de la philosophie. C'est ce que ce mémoire propose de faire en revisitant les travaux de Gilles Deleuze. Ce dernier dira : « Si le nouveau cinéma comme le nouveau roman ont une grande importance philosophique et

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>52</sup> Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Coll. « 128 », Paris, Nathan Université, 1998, pp. 25-26.

logique, c'est d'abord par la théorie des descriptions qu'ils impliquent, et dont Robbe-Grillet fut l'initiateur.<sup>53</sup> » En effet, Deleuze trouvera dans le nouveau roman et dans le nouveau cinéma de la même époque une matière lui permettant d'illustrer la structure métaphysique du temps telle qu'elle est décrite par Henri Bergson dans *Matière et Mémoire* (1895) : le temps n'est pas linéaire. Les événements du passé existent toujours et ils viennent constamment hanter le moment présent. La mémoire n'est pas dans l'organe du cerveau, elle est plutôt virtuelle, immatérielle. Selon l'hypothèse que défend ce mémoire, c'est la théorie deleuzienne et bergsonienne du temps qui permet de conceptualiser le fonctionnement du récit de *La Route des Flandres*.

Afin de comprendre comment cette théorie du temps permet d'expliquer la forme narrative de *La Route des Flandres*, il faut d'abord commencer par exposer le fonctionnement du récit traditionnel pour voir de quelle manière la mutation que nous connaissons a pu se produire. Dans le premier chapitre seront exposés les constituants de base du récit traditionnel en lien avec la théorie bergsonienne du temps et de la mémoire. Le récit traditionnel se construit à l'aide de ce que Deleuze nomme des images-perceptions, des images-affections et des images-actions. Ces trois images sont également les trois parties constituant le schème sensori-moteur.

La mutation du récit traditionnel survient lorsque le schème sensori-moteur se rompt pour des raisons d'ordre physique ou socio-politique. Le second chapitre exposera la manière dont, dans *La Route des Flandres*, la Seconde Guerre mondiale brise le schème sensori-moteur du personnage. En analysant les événements représentés dans le roman et la vision du monde exprimée par le narrateur, il deviendra clair que le fonctionnement du schème sensori-moteur est profondément perturbé, ce qui aura des répercussions sur le discours narratif. D'abord, à certains moments, le narrateur parle de lui la troisième personne. Ce flottement de la première à la troisième personne dans le récit est un phénomène qui s'explique par les commentaires formulés par Deleuze sur la rupture sensori-motrice. Ensuite, l'usage du participe présent comme temps narratif, qui peut sembler déconcertant, épouse les contours de l'expérience vécue par le héros suite à une rupture sensori-motrice.

---

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 63.

Finalement, dans les troisième et quatrième chapitres, on découvrira que le nouveau récit, structuré par le fonctionnement de la mémoire, présente selon Deleuze des nappes de passé qui entrent en interaction les unes avec les autres. Ces nappes de passé, ou continuum de temps *virtuel*, forment le contenu de la mémoire. Le nouveau récit présente ces nappes en interaction à l'aide de trois nouveaux types d'image qui remplaceront les trois types d'images traditionnelles. Au lieu d'y retrouver des images-perceptions, des images-affections et des images-actions, le récit de *La Route des Flandres* se compose de perceptions-pures, d'images-souvenirs et d'images-oniriques ou fantasmatiques. On pourra donc, finalement, observer ces trois nouvelles images à l'œuvre dans le texte lui-même.

## CHAPITRE 1

### LE SCHÈME SENSORI-MOTEUR

Au début des années 1980, Gilles Deleuze publie deux ouvrages majeurs sur le cinéma : *L'Image-mouvement* (1983) et *L'Image-temps* (1985). Dans ces deux livres, essentiellement composés de commentaires sur la philosophie d'Henri Bergson et d'analyses cinématographiques, il décrit et explique les changements qui ont eu cours dans le cinéma européen d'après-guerre.

Le *schème sensori-moteur* serait, selon Deleuze, à la base de la forme narrative traditionnelle, que l'on peut observer dans le cinéma d'avant-guerre et dans le cinéma commercial d'aujourd'hui. Tous les films d'avant-guerre respectaient la forme aristotélicienne du récit, leurs histoires, dans lesquelles les situations se suivaient de manière plausible et nécessaire, comportaient toutes un début, un milieu et une fin. Par contre, le cinéma contemporain se distingue du cinéma classique traditionnel par l'éclatement du récit et par l'apparition dans la trame narrative de scènes ou de plans qui n'ont pas directement de lien avec l'histoire, exactement comme les descriptions du nouveau roman. L'apparition de ces séquences, qui viennent briser la progression de l'histoire, s'explique, selon Deleuze toujours, par *la rupture du schème sensori-moteur*.

C'est dans *Matière et mémoire* d'Henri Bergson que Deleuze va puiser le concept de « schème sensori-moteur ». Qu'est-ce que le schème sensori-moteur ? C'est la façon dont les êtres humains fonctionnent en général : la vue, l'ouïe et les autres sens reçoivent de l'information en provenance de l'environnement; cette information parvient au cerveau, ce qui permet de choisir la réaction appropriée. Le cerveau accompagne sa décision d'un affect particulier (peur, joie, etc.) qui influence la réaction de l'individu. Le cerveau renvoie ensuite des signaux aux muscles moteurs qui produisent une action. Il y a donc eu « un enchaînement

de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections<sup>54</sup> », qui donne sa structure au récit traditionnel.

En remontant aux sources de cette théorie, c'est-à-dire à *Matière et mémoire*, on comprendra que le corps humain reçoit et transmet du mouvement. Dans cette optique, le fonctionnement du corps humain peut se diviser en trois étapes : recevoir de l'information par nos sens, se positionner par rapport à notre environnement, et réagir grâce à nos muscles moteurs. Ces trois étapes constituent le schème sensori-moteur et elles permettent de diviser le récit traditionnel en trois types d'image-mouvements : les images-perceptions, les images-affections et les images-actions. Ces trois images sont les blocs qui permettent de produire un récit linéaire et causal, dans lequel un personnage passe de situation en situation par l'intermédiaire d'action. Mais, avant d'aborder *L'Image-mouvement*, qui est une théorie du récit cinématographique, il faut voir dans quelle mesure il est permis d'appliquer les termes « image-mouvement » et « image-temps » à une œuvre littéraire.

### 1.1 *La Route des Flandres* et le cinéma

L'idée selon laquelle le schème sensori-moteur serait à la base de la structure du récit classique semble pouvoir s'appliquer à presque tous les types de médium : cinématographique, théâtral, oral ou écrit. Quelques remarques sur la narratologie, Claude Simon et le nouveau roman suffiront pour le démontrer.

Les liens entre le nouveau roman et la nouvelle vague cinématographique sont nombreux. Ces deux courants artistiques ont lieu à la même époque, dans les années 1950 et 1960, ils sont souvent médiatisés par les mêmes publications, par exemple les *Cahiers du cinéma*, et rassemblent les mêmes personnalités (Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet participeront souvent à la réalisation d'œuvres cinématographiques). D'ailleurs, l'analyse que fait Deleuze du nouveau cinéma repose en grande partie sur la théorie de la description proposée par Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*. Tant au cinéma que dans le roman, les récits présentent des caractéristiques semblables : la notion de personnage est remise en question, tant les œuvres cinématographiques que les romans mettent en scène les

---

<sup>54</sup> Gilles Deleuze (2006), *Cinéma*, Coll. « A voix haute », Gallimard, disque 5, piste 2.

procédés de fabrication de l'œuvre, et la narration est fragmentée et s'éloigne de plus en plus de la forme traditionnelle aristotélécienne du récit<sup>55</sup>.

Mais parmi tous les romans issus du nouveau roman, *La Route des Flandres* est probablement le plus susceptible de pouvoir être compris grâce aux théories cinématographiques. La démonstration du caractère cinématographique de *La Route des Flandres* a été faite par Bérénice Bonhomme, chercheur à l'Université de Nice, et par Jochen Mecke, professeur à l'Université de Regensburg en Allemagne. L'approche de Bonhomme<sup>56</sup> consiste à s'intéresser à l'esthétique des descriptions pour faire un parallèle avec l'image cinématographique. Des titres comme *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, de Stéphane Bikialo, *Écrire en peintre*, de Brigitte Ferrato-Combe, ou *Claude Simon: Writing the Visible* de Celia Britton, pour n'en nommer que quelques-uns, démontrent le caractère visuel de l'écriture simonienne. On trouvera chez ces auteurs des réflexions sur la place du visuel dans la prose simonienne. Bonhomme applique ainsi certains problèmes esthétiques spécifiques au cinéma, comme le cadrage ou la profondeur de champ, à la description dans *La Route des Flandres*. Les théories concernant le cinéma conviennent selon plusieurs au style de Simon. Mecke<sup>57</sup>, par contre, montre d'abord que la métaphore simonienne produit une temporalité narrative qui s'approche de la temporalité du récit cinématographique. Le roman peut donc être abordé selon des catégories propres au récit filmique et permet au théoricien d'aller chercher dans les études cinématographiques les théories du temps qui aideront à comprendre le fonctionnement du roman de Simon.

### 1.1.1 La narrativité au cinéma

Différents auteurs ont vu les liens qui existent entre *La Route des Flandres* et le cinéma. Par contre, d'autres auteurs, dont Gérard Genette lui-même, pourfendent l'intermédialité. Selon Genette, on ne saurait parler de récit lorsqu'il s'agit de cinéma tout simplement parce que le cinéma *montre* les événements plutôt que de les dire.

---

<sup>55</sup> Claude Murcia, *op. cit.*, p. 35.

<sup>56</sup> Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>57</sup> Jochen Mecke, « Images-mouvement et images-temps chez Claude Simon », in Irene Albers, (éd.), *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main etc., Peter Lang, 2006.

Malgré cela, on peut observer plusieurs éléments qui font converger le récit filmique et le récit littéraire. Dans son livre intitulé *Du Littéraire au filmique*, André Gaudreault affirme qu'il y a en fait deux types de narrativité, chacun ayant un objet différent :

Il y aurait d'une part un type de narrativité que l'on pourrait qualifier d'*extrinsèque* et qui concernerait expressément les seuls *contenus narratifs*, indépendamment de la matière de l'expression par laquelle le récit en question est communiqué. D'autre part, la narrativité qu'on dira *intrinsèque* apparaîtra comme une faculté se rattachant directement aux *matières de l'expression*<sup>58</sup>.

De ces deux types de narrativité découlent deux sortes de narratologie : il y a d'un côté la « *narratologie du contenu*<sup>59</sup> » et de l'autre, la « *narratologie de l'expression*<sup>60</sup> ». La « *narratologie du contenu* », ou de l'histoire, s'apparente aux recherches menées par A.J. Greimas. Elle a permis entre autres le perfectionnement d'outils théoriques comme le schéma actanciel. « La perspective de cette branche de la narratologie privilégie l'étude des contenus narratifs (c'est-à-dire l'histoire racontée), tout à fait indépendamment du médium qui les prend en charge.<sup>61</sup> » Gaudreault cite en exemple l'analyse actancielle réalisée sur « Vie et Passion du Christ », qui vaut tout autant pour le texte biblique lui-même, que pour les films sur la vie de Jésus<sup>62</sup>. Tous les récits, qu'ils soient oraux, romanesques, filmiques ou théâtraux, sont donc susceptibles d'être appréhendés par ce type d'analyse narratologique. Il est possible d'affirmer que les recherches en narratologie extrinsèque, qui « concernent le substrat événementiel et sa structuration<sup>63</sup> », supporteraient aisément un changement de médium et n'auraient donc aucune difficulté à s'appliquer au roman. En ce qui a trait à la « *narratologie de l'expression* », elle est moins réfractaire à l'intermédialité que Genette le prétend. En effet, des phénomènes tels que l'ellipse et l'anachronie sont aussi fréquents dans le film que dans le roman.

<sup>58</sup> André, Gaudreault, *Du Littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Nota bene, 1999, p. 43.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem.*



Finalement, dans « Discours du récit », Genette lui-même cite Christian Metz et abonde dans le même sens quant à la dualité temporelle entre l'histoire et le récit. Christian Metz, théoricien du cinéma, écrit dans son livre *Essais sur la signification au cinéma* :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie de héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.<sup>64</sup>

Dans le cinéma comme dans le roman, le temps de l'histoire et le temps du récit montrent des différences considérables dont l'étude peut se révéler des plus instructives pour comprendre le fonctionnement du récit. L'ordre des événements de l'histoire et l'ordre des événements proposé dans le récit peuvent également différer considérablement, et cela est commun au cinéma et au roman. Cette remarque sur la distinction des deux temporalités, Genette l'emprunte aux théories cinématographiques et l'adapte à la littérature, *mutatis mutandis*, sans grande difficulté.

Puisque la prose simonienne présente une esthétique proche de celle du récit cinématographique, et que la narration cinématographique et la narration littéraire ont plusieurs traits communs, il semble raisonnable de croire qu'une théorie comme celle proposée dans *L'image-mouvement* et *L'image-temps* puisse offrir des concepts utiles à l'analyse de *La Route des Flandres*.

## 1.2 Le premier chapitre de *Matière et mémoire*

*Cinéma* de Deleuze ne repose pas uniquement sur les théories cinématographiques. Il s'agit en fait d'un livre à haute teneur philosophique. Les grandes articulations de la théorie de Deleuze sur le cinéma sont en fait des commentaires des différents chapitres de *Matière et mémoire*. Et c'est en partant de la philosophie à la base de *Cinéma* que les idées de Deleuze pourront trouver une application littéraire.

---

<sup>64</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p. 77.

Dans *Matière et mémoire*, Bergson part d'un univers sans vie, complètement inorganique, dans lequel tout est constamment en mouvement. L'univers est traversé de mouvements qui l'ébranlent dans son ensemble. Chaque point reçoit les mouvements en provenance des autres points qui l'entourent et produit en retour « une réaction égale et contraire<sup>65</sup> ». Les différentes parties du monde matériel ne sont donc « qu'un chemin sur lequel passent en tout sens les modifications de l'univers<sup>66</sup> ». Bergson utilise le terme « image » pour parler des parties de l'univers : « Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes que j'appelle les lois de la nature.<sup>67</sup> »

L'univers représente donc l'ensemble de toutes les images. Parmi ces images, « il en est une qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions, mais aussi du dedans par des affections : c'est mon corps<sup>68</sup> ». Pour Bergson, le corps est une « image », c'est-à-dire une partie du monde matériel. Puisque le corps est matériel, il se comporte comme la matière dont il est fait. Bergson précise : « Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement<sup>69</sup> ». Le corps est donc affecté par les mouvements du monde extérieur et il réagit en retour sur le monde en produisant des mouvements.

Pour décrire le corps, Deleuze revient à l'idée d'un univers matériel en mouvement, à l'intérieur duquel toutes les images agissent et réagissent les unes sur les autres.

Que se passe-t-il et que peut-il se passer dans cet univers acentré où tout réagit sur tout ? On ne doit pas introduire un facteur différent, d'une autre nature. Alors, ce qui peut se passer, c'est ceci : en des points quelconques du plan apparaît un *intervalle*, un écart entre l'action et la réaction. [...] Pour Bergson, l'écart, l'intervalle, va suffire à définir un type d'images parmi les autres, mais très particulier : des images ou matières vivantes. Alors que les autres images agissent et réagissent sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties, voici des images qui ne

<sup>65</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 7e, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 33.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 14.

reçoivent des actions que sur une face ou dans certaines parties, et n'exécutent des réactions que par et dans d'autres parties. Ce sont des images en quelque sorte écartelées.<sup>70</sup>

Le corps possède une face réceptive, dotée de nerfs perceptifs qui *reçoivent* les mouvements, et une autre face dotée de nerfs moteurs qui *produisent* des mouvements. Le corps, comme toutes les images, reçoit et produit du mouvement, mais séparément.

Bergson décrit l'apparition de ces *images écartelées*. D'abord, la matière inorganique reçoit et réagit aux mouvements dans toutes les parties élémentaires qui la composent. Ensuite, les premières formes de vie microscopiques perçoivent et réagissent dans un seul et même mouvement. Puis les organismes complexes, comme les mammifères, perçoivent par certaines parties du corps et réagissent par d'autres.

On trouve qu'à l'état de simple masse protoplasmique la matière vivante est déjà irritable et contractile, qu'elle subit l'influence des stimulants extérieurs, qu'elle y répond par des réactions mécaniques, physiques et chimiques. À mesure qu'on s'élève dans la série des organismes, on voit le travail physiologique se diviser. Des cellules nerveuses apparaissent, se diversifient, tendent à se grouper en systèmes. En même temps, l'animal réagit par des mouvements plus variés à l'excitation extérieure.<sup>71</sup>

Il y a donc une division des tâches qui apparaît à mesure que la matière s'organise. Les perceptions et les actions, qui fusionnent dans les premiers échelons de la vie, se scindent chez les organismes dotés d'un système nerveux complexe. Certains nerfs ne font que percevoir, alors que d'autres permettent de réagir.

Autrement dit, pour Bergson, les sensations sont des mouvements extérieurs qui atteignent les terminaux nerveux du corps. Ce sont des mouvements de photons, des mouvements d'air et des mouvements d'atomes. Mais au lieu de provoquer une réaction mécanique par le choc des objets matériels, comme c'est le cas dans le monde inorganique, les mouvements qui atteignent le corps humain sont canalisés par le système nerveux qui reçoit les mouvements par certaines de ses parties et en produit par certaines autres. Il y a

---

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 90-91.

<sup>71</sup> Henri Bergson. *op. cit.*, p. 24.

donc une transmission de mouvements, mais qui passe par une chaîne de perceptions et d'actions reliées par l'intermédiaire du système nerveux. Le schème sensori-moteur résulte d'une division des tâches de l'organisme, certaines parties se contentant de percevoir, alors que d'autres produisent des mouvements. On comprend donc pourquoi Deleuze dit que ces images sont *écartelées*.

### 1.2.1 Les centres d'indétermination

Comme le dit Bergson, à mesure qu'on s'élève dans la série des organismes, les animaux réagissent par des mouvements plus variés à l'excitation extérieure. C'est pourquoi il emploie le terme de *centre d'indétermination* ou bien de *zone d'indétermination* pour parler des animaux les plus évolués, et plus spécialement des êtres humains. Le cerveau est un carrefour de nerfs qui rend possible un nombre infini de connexions entre les perceptions liées aux nerfs centripètes (perceptifs) et les actions liées aux nerfs centrifuges (moteurs). Le cerveau humain est « une espèce de bureau téléphonique central : son rôle est de “donner la communication”, ou de la faire attendre<sup>72</sup> ».

Tous les organes perceptifs y envoient leurs derniers prolongements, et tous les mécanismes moteurs de la moelle et du bulbe y ont leurs représentants attirés, il constitue bien réellement un centre, où l'excitation périphérique se met en rapport avec tel ou tel mécanisme moteur, choisi et non plus imposé.<sup>73</sup>

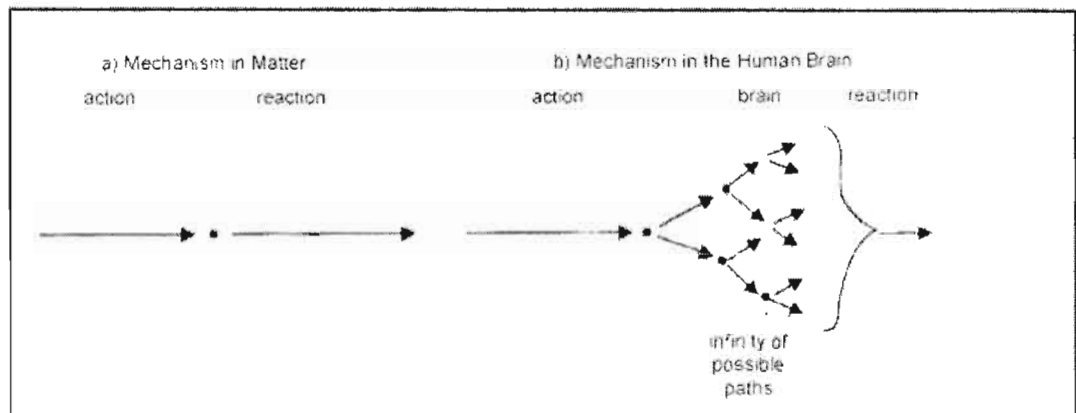
Le tableau suivant illustre la différence entre le mouvement qui agit sur un point inorganique du monde matériel, et le même mouvement qui agit sur l'organisme humain. Le point matériel produit une réaction « égale et contraire<sup>74</sup> », tandis que le système nerveux permet un nombre infini de réactions pour une seule et même action.

---

<sup>72</sup> *Ibid* p. 26.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 33.



General Diagram of Mechanism

**Figure 1.1** Diagramme du mécanisme dans la matière et dans le cerveau humain<sup>75</sup>.

C'est donc le système nerveux qui permet une certaine liberté dans le monde. C'est aussi ce qui permet au passé de venir influencer le présent, en permettant à la mémoire d'informer le sujet sur les différentes réactions possibles. Grâce au schème sensori-moteur, à l'intervalle qu'il crée et aux différentes connexions qu'il permet, la mémoire peut conseiller l'action. Le temps cesse donc d'être linéaire. En effet, à partir du moment où la mémoire revient influencer l'action, n'importe quel instant du passé peut entrer en contact avec le moment présent. Il s'agit donc d'une conception de la matière qui renvoie à une conception du temps non linéaire.

### 1.2.2 L'intervalle

Il a donc été question de la division qui s'opère dans la matière entre l'action et la réaction. Tandis que la réaction est généralement immédiate, un intervalle apparaît entre l'action et la réaction chez les organismes dotés d'un schème sensori-moteur. Cet intervalle permet d'identifier une certaine partie de l'expérience comme relevant du domaine de la perception, et une autre partie comme relevant de l'action. *Perceptions* et *actions* sont donc les deux versants du schème sensori-moteur, distincts en essence, et séparés par l'intervalle.

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, « Lecture Course on Chapter Three of Bergson's Creative Evolution », in *Substance*, #114, vol. 36, no. 3, 2007, p. 75.

Mais l'intervalle ne se définit pas seulement par la spécialisation des deux faces-limites, perceptive et active. Il y a l'entre-deux. L'affection, c'est ce qui occupe l'intervalle, ce qui l'occupe sans le remplir ni le combler. Elle surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt s'éprouve ou se ressent « du dedans ».<sup>76</sup>

L'affection « rapporte le mouvement à une “ qualité ” comme état vécu<sup>77</sup> ». Pour Bergson, l'affection « ajoute véritablement quelque chose de nouveau à l'univers et à son histoire<sup>78</sup> » :

J'examine les conditions où ces affections se produisent : je trouve qu'elles viennent toujours s'intercaler entre des ébranlements que je reçois du dehors et des mouvements que je vais exécuter, comme si elles devaient exercer une influence mal déterminée sur la démarche finale. Je passe mes diverses affections en revue : il me semble que chacune d'elle contient une invitation à agir, avec, en même temps, l'autorisation d'attendre et même de ne rien faire.<sup>79</sup>

En indiquant à l'organisme comment réagir, l'état affectif oriente le mouvement des images dans l'univers, c'est-à-dire le déplacement des objets dans le monde matériel. Il s'agit donc d'une partie importante du tout.

Nous venons de décrire le schème sensori-moteur, comment il est apparu et ce qui le constitue. Tout d'abord, la matière ne fait que transmettre le mouvement. Elle doit donc recevoir les mouvements qui lui parviennent et en produire d'autres en retour. Mais, au cours de l'histoire, certaines zones de la matière se sont agencées de manière à produire des réactions physiques et chimiques et non exclusivement mécaniques. Et la complexification des formes de vie a permis une division des tâches de l'organisme. Certaines parties ne font que percevoir, alors que d'autres sont exclusivement motrices. De cette division résulte le schème sensori-moteur. Les mouvements qui passent par le schème sensori-moteur traversent donc trois stades différents. Ils sont d'abord perçus, ce qui produit des « images-perceptions ». C'est le premier stade du schème. Les mouvements perçus traversent ensuite le système nerveux, ce qui prend un certain temps, produisant ainsi un intervalle entre les

---

<sup>76</sup> Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*. p. 96.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 12.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 11-12.

actions et les réactions de la matière. Lorsque le système nerveux se complexifie, le sujet peut opérer un choix quant à la réaction qu'il aura par rapport à l'action perçue. Ce choix est guidé par plusieurs éléments, dont l'affect. L'affect est en partie formé par le corps matériel du sujet qui se perçoit lui-même et en partie par les éléments de sa mémoire. Ce deuxième stade constitue ce que Deleuze appelle les « images-affections ». Finalement, le troisième et dernier stade du schème sensori-moteur est l'action. L'action motrice est produite par les muscles moteurs, qui sont actionnés par les nerfs qui redescendent du cerveau. Ce dernier moment produit une « image-action ». Le schème sensori-moteur constitue donc « un enchaînement de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections<sup>80</sup> ». Le corps humain, en tant que matière dans la matière, poursuit le travail de la matière.

Au dire de Bergson, *Matière et mémoire* (qui fonde *Image-mouvement* et *Image-temps*) explore les liens unissant le corps à l'esprit. La description de la matière à laquelle procède Bergson dans le premier chapitre de *Matière et mémoire* permet de circonscrire le rôle du corps dans la conscience, afin justement de montrer que la mémoire est immatérielle. Le passé qui existe virtuellement a besoin d'une fissure dans le mouvement, d'un intervalle pour revenir influencer le mouvement. Cet intervalle apparaît avec le schème sensori-moteur, et la rupture du schème aura pour conséquence de prolonger cet intervalle et de rendre visible ce qu'elle contient. Mais il importe de comprendre comment le schème sensori-moteur structure les récits, afin de comprendre ce qui se produit avec le récit à la suite de sa rupture.

### 1.3 La formule SAS'

Dans cette section, il sera question de la forme générale du récit traditionnel, que Deleuze appelle « la formule SAS' (de la situation à la situation transformée par l'intermédiaire de l'action)<sup>81</sup> ». Le récit traditionnel n'a pas beaucoup changé depuis Aristote. Il présente habituellement une histoire dans laquelle les événements s'enchaînent les uns aux autres de manière vraisemblable ou nécessaire. C'est précisément la formule *Situation-Action-Situation'*. Un personnage se trouve dans une situation qui l'amène à réagir. La

<sup>80</sup> Gilles Deleuze (2006), Cinéma, Coll. « A voix haute », Gallimard, disque 5, piste 2.

<sup>81</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 197.

réaction modifie la situation initiale, ce qui produit une nouvelle situation, une nouvelle réaction, ainsi de suite. L'histoire est construite de façon *causale*, à la manière d'une série de dominos qui tombent les uns sur les autres.

Qu'elle soit critiquée ou non, cette formule demeure la forme normale du récit, car elle s'appuie sur l'expérience vécue. Le monde matériel dont parle Bergson au début de *Matière et mémoire* (« toutes ces images [qui] agissent et réagissent les unes sur les autres<sup>82</sup> ») évolue précisément selon une formule SAS'. L'univers se modifie, passe de situation en situation, en recevant et en rendant du mouvement, à la manière des dominos. De même, les centres d'indétermination (les humains) réagissent aux situations desquelles ils reçoivent des mouvements (des perceptions). La formule SAS', qui s'applique au monde matériel, décrit aussi notre expérience de ce dernier. Nous passons d'une situation à l'autre par l'intermédiaire d'actions. La formule SAS' arrive à rendre compte de la majorité des récits. Par exemple, dans *Le Rouge et le noir*, la manière dont Julien Sorel passe de sa situation initiale, à Verrière, jusqu'à son exécution sur l'échafaud est le fruit d'une chaîne de causes à effets. Pour définir ce principe auquel il s'oppose, Simon, dans *Le Discours de Stockholm*, cite Henri Martineau, spécialiste de Stendhal, qui affirme « que Julien Sorel est prédestiné dès le début du roman *Le Rouge et le noir* à tirer le fatal coup de pistolet sur Madame de Rênal<sup>83</sup> ». Le déterminisme à la base des romans réalistes, dont Stendhal devient l'emblème, déplait fortement à Simon.<sup>84</sup>

L'expérience et le récit partagent une structure commune : celle du monde. Ce lien ontologique fort entre la forme de l'expérience vécue et la forme du récit acquerra toute son importance après la rupture du schème sensori-moteur.

---

<sup>82</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 11.

<sup>83</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, p. 18.

<sup>84</sup> Stendhal a toujours été pour Claude Simon une sorte de repoussoir, c'est pourquoi il semble intéressant d'utiliser *Le Rouge et le noir*, non seulement pour montrer l'opposition entre *La Route des Flandres* et un roman réaliste traditionnel, mais aussi pour montrer que l'image-mouvement est un concept qui n'est pas exclusif au cinéma. Afin d'illustrer les différents types d'images qui composent, selon Deleuze, le récit traditionnel, nous emprunterons dans les prochaines pages des exemples au roman de Stendhal.



### 1.3.1 Les trois types d'images de l'image-mouvement

Pour Deleuze, la forme causale du récit est synonyme de schème sensori-moteur<sup>85</sup>. Le mécanisme prétendument implacable de causes et d'effets que critique Simon dans le roman traditionnel renvoie donc directement au schème sensori-moteur. « Le vieux réalisme, c'était le schéma sensori-moteur à l'état pur<sup>86</sup> ». Deleuze propose donc une syntaxe du récit traditionnel en se basant sur la structure du schème sensori-moteur.

Il y aura donc dans le récit les trois types d'images qui se trouvent dans le schème sensori-moteur. Le récit est décrit comme « un enchaînement de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections<sup>87</sup> ». Cette dernière formulation précise la formule SAS'. Les situations se succèdent et s'articulent les unes aux autres par des actions, mais l'expérience se vit en trois moments se succédant dans le corps. Il y a des situations qui sont perçues, puis des affects qui sont ressentis, puis des actions, entreprises. Le même enchaînement se retrouve dans le récit traditionnel.

Dans le roman traditionnel, on voit le schème sensori-moteur à l'œuvre. Dans un premier temps, une situation initiale est perçue. Par exemple, dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal, Julien arrive chez le maire de Verrière et rencontre Madame de Rénal. Cette situation devient ainsi une *image-perception*. « C'est le premier avatar de l'image-mouvement : quand on rapporte [la situation] à un centre d'indétermination, elle devient *image-perception*.<sup>88</sup> » Dans un deuxième temps, le héros se positionne par rapport à cette situation perçue, il peut soit désirer un objet, soit craindre quelque chose, l'aimer, le vouloir, le haïr, etc. Dans *Le Rouge et le noir*, Julien trouve Madame de Rénal désirable. Ceci constitue une *image-affection*. L'image-affection vient « toujours s'intercaler entre des

---

<sup>85</sup> Deleuze dit : « Tous les schèmes sensori-moteurs les plus divers, c'est-à-dire toutes les séries causales [...] » in Deleuze, Gilles « Deleuze / image mouvement image temps Cours Vincennes - 31/01/1984 », en ligne,

<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=220&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>>, consulté le 18 mars 2010.

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> Gilles Deleuze (2006), *Cinéma*, Coll. « A voix haute », Gallimard, disque 5, piste 2.

<sup>88</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 94.

ébranlements que je reçois du dehors et des mouvements que je vais exécuter.<sup>89</sup> » Enfin, dans un troisième temps, Julien courtise Madame de Rénal, c'est une *image-action*. Cette action modifie la situation, provoquant une nouvelle perception, puis une nouvelle affection, une nouvelle action, ainsi de suite. On assiste au déroulement du schème d'un bout à l'autre du récit.

Il importe d'observer attentivement les particularités de chacune des trois images qui le composent, car elles aideront à comprendre les causes de la rupture du schème sensori-moteur et son effet sur le récit traditionnel. Il sera donc question en premier lieu des images-actions, puisque ce sont elles qui servent d'articulation au récit traditionnel. Deuxièmement, les images-affections, qui relient entre elles les images-perceptions et les images-actions, sont cette part de virtuel dont le récit traditionnel donne une image indirecte. Finalement, en troisième lieu, les images-perceptions seront abordées afin de montrer qu'elles n'ont d'autre finalité que l'action, ce qui les distingue des descriptions pures qu'on retrouvera dans *La Route des Flandres*.

### 1.3.2 L'image-action

La formule SAS' montre que l'action est l'élément central du récit traditionnel. L'action est ce qui résulte d'un choix. « Ce qu'on appelle action, à proprement parler, c'est l'action retardée du centre d'indétermination.<sup>90</sup> » Ainsi, l'action à proprement parler sous-entend toujours un sujet qui fait des choix. Dans le récit traditionnel, ce qui permet d'accéder à la psychologie des personnages, ce sont en grande partie leurs actions, car elles résultent de leurs choix. Lorsque, dans le *Discours de Stockholm*, Simon parle de moralité comme base du roman réaliste, il indique ainsi que c'est l'action qui est la base du récit, car la morale est une raison *pratique*, elle concerne essentiellement l'action. Tant que la morale générera le récit, le récit se basera sur l'action, et tant que l'action sera la base du récit, il y aura une moralité qui l'innervera. Morale et action sont donc inséparables. Lorsque les perceptions entrent dans la zone d'indétermination, c'est l'image-affection qui aiguillonne le mouvement vers l'une ou

<sup>89</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 11.

<sup>90</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 95.

l'autre des sorties motrices du schème, et c'est d'après les expériences passées et selon des critères d'ordre éthique que le choix est fait. Ce qui dirige l'influx nerveux vers l'un ou l'autre des prolongements moteurs, ce sont des valeurs. Sans ces critères moraux, la perception resterait bloquée dans la zone d'indétermination, le sujet ne sachant sur quelle action arrêter son choix.

Il faut donc distinguer l'action et le mouvement. Le mouvement se produit partout dans la matière. Mais l'action est un mouvement *choisi*, qui ressort du schème sensori-moteur. L'action a une portée intrinsèquement éthique, car elle découle d'un système de valeurs qui oriente le prolongement moteur hors de la zone d'indétermination. Tant que le récit passe de situation en situation par l'intermédiaire d'actions, il demeure centré autour de celles-ci et il véhicule des valeurs.

### 1.3.3 L'image-affection

Pour parler de l'image-affection, Deleuze consacre un chapitre complet de *L'Image-mouvement* au visage humain. Le visage est ce qui permet d'identifier quelqu'un et ce qui permet de percevoir comment il se sent. Et ce qui peut être dit au sujet du visage s'applique à l'image-affection. « Le visage reste une grosse unité dont, comme le remarquait Descartes, les mouvements expriment des affections composées et mélangées.<sup>91</sup> »

Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille et exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis.<sup>92</sup>

Le visage n'est donc pas mobile au même titre que les autres parties du corps. Ce n'est pas un *outil*, ses mouvements n'ont pas pour but d'agir sur le monde pour le modifier, il ne fait que communiquer des affects. Les mouvements du visage sont donc des « indices » au sens où l'entend Barthes. Ils mettent en relation les actions consécutives avec un niveau plus englobant, le niveau des pensées ou du caractère, où elles trouvent leur sens.

---

<sup>91</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*. p. 155.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 126.

L'image-affection se présente donc comme un indice dans le sens que lui prête Roland Barthes dans *L'analyse structurale du récit*. D'après Roland Barthes, un texte renferme deux catégories d'éléments : les fonctions et les indices. Les fonctions sont des éléments faisant progresser l'histoire, par exemple : « l'achat d'un revolver a pour corrélat le moment où l'on s'en servira [...] ; décrocher le téléphone a pour corrélat le moment où on le raccrochera.<sup>93</sup> » Les fonctions s'enchaînent les unes à la suite des autres, ce sont des éléments qui se succèdent dans le temps de l'histoire. On reconnaît dans ce que dit Barthes au sujet des fonctions ce que Deleuze appelle les images-actions. C'est ce qui relie les situations les unes à la suite des autres. Elles sont donc syntagmatiques. La fonction est de nature concrète et ne dépend pas de la manière dont l'histoire est représentée.

À cette première catégorie s'ajoute une deuxième :

La seconde grande classe d'unité [...] comprend tous les *indices*, l'unité renvoie alors non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notation d'« atmosphère », etc. [...] Pour comprendre « à quoi sert » une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur (action des personnages ou narration), car c'est seulement là que se dénoue l'indice [...]; la sanction des indices est « plus haut », parfois même virtuelle, hors du syntagme explicite [...], c'est une sanction paradigmatique ; au contraire, la sanction des « fonctions » n'est jamais que plus loin, c'est une sanction syntagmatique.<sup>94</sup>

L'image-affection est donc en partie *virtuelle*. Ce terme prend un sens bien précis chez Bergson et Deleuze. Le virtuel, c'est le temps.

Dans le *Discours de Stockholm*, Simon emploie la formule : « la “logique” des caractères » ; qui équivaut à l'image-affection. C'est elle qui permet une sorte de causalité d'ordre psychosocial dans le roman traditionnel. Les images-affections ont aussi « un rôle anticipateur, puisqu'elles préparent l'événement qui va s'actualiser dans l'état de choses et le modifier<sup>95</sup> ». Mais, comme le disait Deleuze, qui cite ici Blanchot dans *L'espace littéraire*, il

<sup>93</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In *L'aventure sémiologique*, p. 167-206, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1985, p. 178.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pp. 145-146.

s'agit aussi de « la part de l'événement que son accomplissement ne peut pas réaliser.<sup>96</sup> » C'est-à-dire que l'image-affection contient une portion de virtuel qui ne pourra jamais devenir actuelle.

### 1.3.4 L'image-perception

Tant que c'est l'action qui relie entre eux les événements de l'histoire, la description doit y être subordonnée et se réduire au minimum afin de servir l'action sans lui nuire. L'image-perception est le commencement de l'action. Pour Bergson, perception et action sont les deux faces d'une même médaille. Les perceptions sont des mouvements canalisés par le système nerveux et qui pourront ressortir en mouvements musculaires. « Notre représentation de la matière est la mesure de notre action possible sur les corps ; elle résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos [actions]<sup>97</sup> ». Les perceptions sont donc des parties de l'univers que le système nerveux *isole* des autres parties, parce qu'il peut canaliser leurs influences et ainsi opérer sur elles un choix. Les images-perceptions se contentent donc de présenter les données du monde extérieur capable de guider l'action.

Dans le roman traditionnel, les descriptions, qui sont des images-perceptions, donnent surtout des informations qui servent à comprendre l'action. L'exemple du *Rouge et le noir* est intéressant à ce sujet. La présence de l'épée dans la bibliothèque de l'hôtel des La Mole s'explique par l'utilisation qu'en fait Julien Sorel. Aussi, les livres qui sont présentés justifient l'apparition de Mathilde qui vient les emprunter. Mais la vaste majorité des objets qui pourraient s'y trouver ne fait tout simplement pas partie de la description, car ils n'ont aucune importance pour l'action. Les éléments qui font partie de l'image-perception se rapportent à un centre d'action. « C'est cette perception subjective unicentrée qu'on appelle perception proprement dite. Et c'est le premier avatar de l'image-mouvement : quand on la rapporte à un centre d'indétermination, elle devient *image-perception*<sup>98</sup> ».

L'idée selon laquelle les descriptions d'un roman ne servent qu'à supporter l'action des personnages montre à quel point l'écriture simonienne est éloignée de ce type de récit.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>97</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 35.

<sup>98</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 94.

Comme Simon l'explique dans *Le discours de Stockholm*, la description est le centre du récit. C'est en elle que se situe l'intérêt du récit, et non dans l'histoire du protagoniste. Plus encore, comme l'écrivait Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman* : « Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.<sup>99</sup> » Dans *La Route des Flandres*, l'intérêt n'est même plus l'objet décrit, mais la description elle-même. Il peut s'agir d'une ombre, d'une goutte d'eau, d'un cheval mort dans un fossé, ce qui comptera dans le récit ne sera ni l'action des personnages, ni même les objets décrits, mais la forme même, le mouvement de la description.

À la suite de la rupture du schème sensori-moteur, les perceptions cesseront d'être soumises à l'action future, pour devenir des *perceptions pures*, comme les nomme Deleuze, car elles sont antérieures à la décision d'agir qui portera sur elles. Car tant que l'action fonctionne, les seuls éléments perçus sont ceux qui conditionnent l'action. Après la rupture sensori-motrice, la perception n'est plus entraînée vers la situation qui va suivre, mais s'organise selon des critères d'ordre esthétique ou qualitatif avec les perceptions passées. Ce dernier type d'organisation structurera le récit de *La Route des Flandres*. Il ne s'agit plus d'un agencement d'images-perceptions, d'images-affections et d'images-actions, mais d'un tout nouveau type d'images qui se nomme l'image-temps directe.

---

<sup>99</sup> Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 161.

## CHAPITRE 2

### LA RUPTURE

Selon Deleuze, l'après-guerre aurait provoqué en Europe une rupture du schème sensori-moteur. La corrélation entre les événements sociohistoriques et l'apparition de nouvelles formes narratives est corroborée par Simon dans une entrevue qu'il accorde à Marianne Alphant, pour *Libération*, le 31 août 1989 :

Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du « Nouveau Roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *L'Ère du soupçon*, Barthes *Le Degré zéro de l'écriture*.<sup>100</sup>

Claude Simon, comme plusieurs autres, a été bouleversé par les horreurs perpétrées durant la guerre. La constante reprise dans son œuvre de la débâcle de 1940 prouve que celle-ci l'a marqué profondément.

Dès le début de *La Route des Flandres*, la guerre est décrite par Georges, le narrateur, comme un carnage sans nom : « quelque chose comme un coupe-gorge, c'est-à-dire pas la guerre, mais le meurtre, un endroit où l'on vous assassinait sans qu'on ait le temps de faire ouf, [...] le vrai casse-pipe en somme » (*RF*, 15). Georges a une vision très caustique de la guerre. Elle n'a rien de glorieux ni d'héroïque, comme le prétendent parfois faussement les manuels d'histoire ou les récits fictifs.

[E]lle sentait non pas la poudre et la gloire comme dans les poésies, mais ces écœurants nauséux relents de soufre et d'huile brûlée les armes noires et huileuses grésillant fumant comme une poêle oubliée sur le feu puant de grailons de plâtre de poussière. (*RF*, 294)

Georges ne voit que « les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre » (*RF*, 25). De plus, le héros reste stupéfait devant un tel déchainement de violence. La brutalité des combats, la puissance de destruction

---

<sup>100</sup> Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989.

déployée par l'ennemi dépassent l'idée qu'il pouvait s'en faire et le laissent sans mot pour exprimer son expérience. Ce sentiment d'indicibilité, très prégnant, sera exprimé à plusieurs reprises dans le récit, jusqu'à la toute fin où il répète :

[C]omment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées, mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes : ou plus encore la disparition de toute idée et de tout concept (*RF*, 282).

La défaite des troupes françaises prend de telles proportions que les mots manquent pour la décrire : « retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre » (*RF*, 16). Il faut dire que les soldats français, à cheval, sont sans défense face à l'armée allemande se déplaçant en camion et équipée de panzers et d'avions. Un des soldats s'exclame devant le passage d'une division motorisée allemande :

Mince, c'est au moins toute une division qui nous a défilé sous le nez, j'aurais jamais cru qu'il y en avait tant! J'aurais jamais cru qu'ils pouvaient aller aussi vite. S'ils font la guerre assis sur des banquettes, qu'est-ce qu'on foutait là, nous, avec nos cagneux. Mince alors! On avait bonne mine ... (*RF*, 237-238)

Dans *La Route des Flandres*, on assiste donc à une rupture du schème sensori-moteur, causée par la peur de mourir conjugée à l'impuissance des soldats français face à l'armée ennemie. Le choc subi par Georges provoque une surcharge sur ses sens qui fait disjoncter le circuit perception-affection-action. Lorsque les perceptions reçues sont d'une trop grande intensité, elles ne trouvent plus de chemin pour ressortir du centre d'indétermination; elles restent prises dans l'intervalle, qui se prolonge ainsi indéfiniment.

## 2.1 Deux manières d'être impuissant

La rupture sensori-motrice est donc causée par un *sentiment d'impuissance*. Il faut d'abord distinguer deux types d'impuissance : l'impuissance *externe* et l'impuissance *interne*. Deleuze explique qu'« il y a deux manières d'être impuissant. Deux manières très différentes<sup>101</sup> ». La première découle d'une incapacité physique : le sujet manque de force pour réagir à son environnement. La seconde manière est interne au sujet, c'est l'impuissance

---

<sup>101</sup> Gilles Deleuze. (2006). *Cinéma*. A voix haute. Disque 5, piste 7.



sensori-motrice : les perceptions qui pénètrent le centre d'indétermination ne trouvent plus de prolongements moteurs. Pour illustrer cette nuance, Deleuze décrit une situation dans laquelle le personnage se trouve dans l'incapacité d'agir, mais sans qu'il y ait de rupture du schème sensori-moteur.

On me ligote et on me bâillonne, et on me laisse sur les rails du train, ligoté, bâillonné, et le train approche. [...] Le personnage est bien réduit à l'impuissance, mais il est réduit à l'impuissance en vertu des exigences de l'action.<sup>102</sup>

C'est une impuissance qui est externe, donc relative, puisqu'elle ne fait qu'opposer une force physique à une autre force physique. Le personnage est alors toujours plongé dans la logique du schème sensori-moteur. Ses perceptions se prolongent encore en actions, mais il n'a pas la capacité de les mener à bien. Autrement dit, le personnage sait ce qu'il doit faire, il tente de le faire mais il est arrêté dans son mouvement. Le schème sensori-moteur est donc toujours intact.

L'autre manière d'être impuissant, qui est interne au sujet, se produit lorsqu'il n'y a plus de réaction *imaginable* pour l'individu.

La rupture du schéma sensori-moteur, c'est le type qui se trouve devant une situation optique et sonore, comme ça, et puis, qu'est-ce qu'il peut faire, il a pas de riposte, il a pas de riposte, il a pas de réponse, il a pas de schème moteur pour répondre à ça.<sup>103</sup>

Dans ce dernier cas, les perceptions n'ont plus de prolongement moteur, l'individu est libre d'agir, mais il ne sait plus ce qu'il doit faire. La rupture sensori-motrice se produit lorsque les perceptions ne ressortent plus en mouvement moteur parce qu'elles ne trouvent plus de circuits nerveux pour ressortir du centre d'indétermination. Le spectacle d'une éruption volcanique ou d'une violente tempête peut susciter ce genre d'état. Le personnage se retrouve alors devant la scène et il ne peut plus réagir parce que c'est « trop », trop grand ou trop terrible. Cette façon de rompre le schème sensori-moteur partage plusieurs caractéristiques

---

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> Deleuze, Gilles «Deleuze / image mouvement image temps Cours Vincennes - 31/01/1984», en ligne,

<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=220&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>>, consulté le 18 mars 2010.

avec la description que fait Kant du « sublime ». Selon le philosophe, « [n]ous appelons sublime ce qui est *grand absolument*<sup>104</sup> ». Le sublime donne « le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales<sup>105</sup> ». Si l'individu est placé dans une situation qui le dépasse, si les perceptions sont trop puissantes, l'individu verra ses forces vitales disparaître. C'est bien ce que ressent le héros alors que « ça tirait et arrivait de tous les côtés à la fois » (RF, 148). Comme l'écrit Patrick Longuet dans *Lire Claude Simon*, « le texte de Simon fait état d'une guerre physique, caractérisée par l'excès<sup>106</sup> ». Tout semble démesuré pour Georges, même le bruit de la guerre.

De la route, continuait toujours à parvenir ce gigantesque vacarme : pas le canon (on ne l'entendait plus maintenant que lointain, sporadique [...]), mais la guerre elle-même se ruant avec un fracas semblable – en démesuré – à celui que l'on peut entendre dans les gares, fait d'échos de tampons entrechoqués, de ferraille secouée, insolite, métallique et désastreux (RF, 233-234)

Juste après la débâcle, alors que presque tout le monde est mort et que le village est complètement détruit, « ils restaient là, stupides, arrêtés, juchés sur leurs échelas de chevaux au beau milieu de la route » (RF, 95). Ils sont alors figés, ne sachant plus que faire. Ils n'ont plus de réaction motrice.

Lorsque la seule riposte possible s'apparente à un suicide, ou bien le sujet accepte de mourir, comme De Reixach brandissant son sabre devant les mitraillettes ennemies, ou bien il se découvre dans une impuissance absolue. Il en résulte « une sorte de vide de trou. Sans fond. Absolu. Où plus rien n'avait de sens, de raison d'être... » (RF, 201). Georges est aux prises avec un profond sentiment de vanité. Il remarque à plusieurs reprises : « je savais parfaitement que c'était impossible qu'il n'y avait pas d'autre issue et qu'à la fin nous serions pris: tout cela ne menait à rien » (RF, 72). Lorsqu'il n'y a aucun espoir, l'action tombe en crise.

---

<sup>104</sup> Georges Pascal, *La pensée de Kant*, coll. « Pour connaître », Paris, Bordas, 1966, p. 169.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>106</sup> Patrick Longuet, *Lire Claude Simon la polyphonie du monde*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 17.

## 2.2 Un *zeitgeist* : la crise de l'image-action

Le sentiment d'impuissance à la base de la rupture sensori-motrice peut avoir deux causes : soit que la perception est d'une trop grande intensité, soit que des considérations éthiques viennent enrailler le fonctionnement du schème. « Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, [...] et qui, dès lors, excède nos capacités sensori-motrices.<sup>107</sup> » Le « trop puissant » provient de la violence des combats. L'autre cause d'impuissance, le « trop injuste », provient de la prise de conscience que les atrocités commises pendant la guerre ont entraînée. La guerre, ayant révélé la bassesse humaine, jette une ombre sur ce qu'on peut espérer de l'humanité. Cette prise de conscience a été formulée par Primo Lévi dans les termes suivant :

Le plus horrible n'a pas été la souffrance physique, mais ce que cette douleur a réveillé de lâcheté chez des hommes ordinaires. L'effacement de la surface polie de la morale, l'éveil d'une abjection plus cruelle que celle d'un animal parce qu'élaborée, érigée en système où, pour avoir une chance de survivre, il faut renoncer à l'amour sous toutes ses formes, il faut déchoir.<sup>108</sup>

Si la nature humaine est mauvaise au point de produire de tels systèmes, l'espoir d'un monde meilleur fondé sur le progrès et les sciences est une farce à laquelle les gens ne peuvent plus adhérer. Il résulte de l'idée que le monde est immoral, ou « trop injuste », une perte des repères qui laisse les consciences dans un état d'indécision prolongé. L'effondrement des modèles politiques, l'échec des grandes utopies du XX<sup>e</sup> siècle donnent à certains le sentiment d'un vide, d'un désenchantement du monde. « La crise de l'image-action<sup>109</sup> » se propage alors en Europe. « La crise de l'image-action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales<sup>110</sup> ». Cette crise constitue un *zeitgeist* dans lequel évolueront Claude Simon, les nouveaux romanciers et les cinéastes de la nouvelle vague. Elle apparaît en filigrane dans le discours narratif, dans les réflexions et dans les discussions des personnages.

<sup>107</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 29.

<sup>108</sup> Primo Lévi, *Les naufragés et les rescapés*, coll. « Arcades », Paris, Gallimard, 1989, p. 77.

<sup>109</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 278.

<sup>110</sup> *Idem.*

Puisqu'elle a des causes sociales, économiques et politiques, la crise de l'image-action, ou la rupture du schème, affectera différemment chaque nation. « La périodicité est à peu près : autour de 1948, l'Italie ; vers 1958, la France ; vers 1968, l'Allemagne<sup>111</sup> ». C'est donc dans les années soixante que cette crise touche la France. Le nouveau roman, comme le nouveau cinéma, est en effet le « produit de la sensibilité d'une époque<sup>112</sup> ». *La Route des Flandres*, paru en 1960, participe à cet égard de l'esprit de son temps. Le roman met en scène une rupture du schème sensori-moteur vécue durant les combats de la Seconde Guerre, mais il a aussi été publié au moment où sévissait en France un sentiment de perte des repères, de désillusion et d'impuissance propre à permettre l'avènement d'une forme narrative libérée du schème sensori-moteur.

Si un propos philosophique innerve le roman, c'est que le temps se répète continuellement, éliminant du même coup toute prétention au progrès. Dans le roman, la guerre est en effet présentée comme une réalité intemporelle, qui n'a, dans son essence, pas ou peu évolué, depuis la nuit des temps. La guerre montre un retour cyclique des événements, autant d'un point de vue historique, d'année en année ou de génération en génération, que d'un point de vue immédiat, quotidien, instantané. Ce phénomène de répétition empêche de croire en l'évolution historique que proposent certains penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en résulte une faillite des idéologies du siècle passé.

### 2.2.1 « ...Très loin dans le temps... »

Après la guerre, Georges s'occupera de la terre sur le domaine familial, « avec ses mains non pas souillées, mais pour ainsi dire incrustées de terre et de cambouis au soir des lentes et vides journées au long desquelles il conduisait le tracteur, suivant les longs sillons » (*RF*, 220). Ce retour à la terre, en quelque sorte, montre un mépris complet pour la société et la culture. Georges veut travailler de ses mains, cultiver son jardin. C'est une manière de ne pas penser et de s'isoler, qui témoigne d'un profond mépris pour les valeurs humanistes et intellectuelles de son père.

---

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 283.

<sup>112</sup> Claude Murcia, *op. cit.*, p.20.

Ce mode de vie rappelle la conception antique de l'existence d'un Cincinnatus, tenant un faisceau dans une main pour représenter la guerre et une charrue dans l'autre main pour représenter la paix, partageant son existence entre les travaux des champs et la violence de la guerre. Ce motif antique reviendra hanter l'imaginaire de l'auteur à plusieurs reprises dans son oeuvre. D'ailleurs, Georges fait partie d'une unité de Dragons, un régiment qui se déplace à cheval. Les gestes de Georges sont comparables à ceux d'innombrables générations de soldats ayant combattu à cheval. De plus, l'occupation de plusieurs personnages en temps de paix est reliée à l'élevage de chevaux et à l'agriculture, ce qui donne à l'histoire une facture classique. Les soldats « qui composaient la majeure partie de l'effectif du régiment » sont des « paysans, de ces types taciturnes [...] empreints de nostalgie [...] de la terre noire et avare » (*RF*, 41-42). La présence de chevaux et de paysans donne aux situations décrites des accents intemporels.

La faim, l'épuisement et la violence sont représentés dans un environnement moderne, peuplé d'avions, de panzers et de motocyclettes. Mais quelque chose dans cette expérience de la guerre garde des accents de vérité sans âge. Georges se dira : « nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides » (*RF*, 115),

comme si tout cela (ces cris, cette violence, cette incompréhensible et incontrôlable explosion de fureur, de passion) ne se passait pas à l'époque des fusils, des bottes de caoutchouc, des rustines et des costumes de confection, mais très loin dans le temps, ou de tous les temps, ou en dehors du temps (*RF*, 60)

Lorsque Georges, chevauchant sous la pluie avec son escadron, a des songes, il imagine des animaux légendaires : « les vieux chevaux d'armes, les antiques et immémoriales rosses » (*RF*, 29) La situation dans laquelle il est plongé prend aussi un aspect mythologique :

on entendit des ordres criés en tête de l'escadron et à son tour le peloton s'ébranla pour s'immobiliser de nouveau après quelques mètres, quelqu'un descendant le long de la colonne au grand trot, la monture ferrant légèrement, faisant entendre à chaque foulée un tintement clair, métallique, et, noir sur noir, une forme surgit du néant, passa dans un froissement musculeux de bête en course, de buffleteries, de harnachement et de ferraille entrechoquée, le buste obscur incliné en avant sur l'encolure, sans visage, casqué, apocalyptique, comme le spectre même de la guerre surgit tout armé des ténèbres et y retournant après quoi il s'écoula encore un temps assez long jusqu'à ce qu'à la fin l'ordre vînt de repartir (*RF*, 36)

Les métaphores, très présentes dans le texte, vont abondamment puiser dans l'histoire et la mythologie grecque et latine, que ce soit les références à Vulcain, aux Atrides, à Bucéphale, etc. Ces métaphores mythologiques et antiques montrent la ressemblance entre le présent et un passé immémorial. La barbarie de la guerre telle qu'elle se fait dans les sociétés soi-disant avancées et modernes reste, par son absurdité, semblable aux comportements les plus primitifs, elle obéit aux mêmes pulsions tribales :

Les tenus, l'équipement qu'ils avaient maintenant sur le dos [étaient] absolument neufs, vierges : tout (tissu, cuir, acier) de première qualité, comme ces draps impollués que, dans certaines familles, on garde pieusement en réserve pour en envelopper les morts, comme si la société (ou l'état de choses, ou le sort, ou la conjoncture économique – puisqu'il paraît que ces sortes de faits sont simplement la conséquence de lois économiques) qui s'apprêtait à les tuer les avait couverts (de même que ces jeunes gens que les peuplades primitives sacrifiaient à leurs dieux) de tout ce qu'elle avait de mieux en fait d'étoffes et d'armes, dépensant sans compter avec une prodigalité, un faste barbare, pour ce qui ne serait un jour plus rien que des bouts de ferraille tordus et rouillés et quelques loques trop grandes flottant sur des squelettes (RF, 66)

Les armes évoluent, les habits changent, mais les comportements sont les mêmes et l'humanité semble obéir à d'obscures lois païennes et mythiques. Le texte laisse l'impression que la marche du monde se comprendrait mieux si l'on se débarrassait de l'illusion de progrès. *La Route des Flandres* présente donc une guerre sans âge faisant partie d'un éternel retour des choses<sup>113</sup>. Pour citer Faulkner, on pourrait dire que, dans cette vision du monde, « le passé n'est jamais mort, il n'est même jamais passé<sup>114</sup> ».

---

<sup>113</sup> Bien sûr, il y a un paradoxe ici, car le roman met également en scène la fin d'une époque. La Seconde Guerre mondiale a été un moment charnière dans la civilisation occidentale. Le capitaine De Reixach mourant sur son cheval en déployant son sabre devant les mitraillettes ennemies est le symbole même de ce que cette guerre est venue abolir. Après elle, il ne restera plus de trace de l'ancien régime en France. Il s'agit bien du symbole d'une époque qui disparaît, un mode de vie qui ne résiste pas au progrès. Avec la Seconde Guerre, on assiste donc à la fin d'une époque, à un seuil, une crise dans l'histoire de la pensée et de la culture. Cette dimension du second conflit mondial est très prégnante dans le texte. Il s'agit donc bien d'un événement historique, qui ne saurait se répéter. Mais justement, l'état de crise lui-même devient la voie vers l'intemporalité. On peut appliquer à *La route des Flandres* une phrase de Gilles Deleuze : lorsque « le temps sort de ses gonds, on entre dans la temporalité comme un état de crise permanente » (Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p.147.).

<sup>114</sup> William Faulkner, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957, p. 104.

### 2.2.2 Un temps répétitif et stagnant

Non seulement le passé n'est jamais mort, mais le temps est répétitif. La guerre elle-même est répétitive, cyclique, revenant régulièrement à travers les générations qui se succèdent, mais aussi dans ce qu'elle a de plus immédiat, dans son apparence. Elle est répétitive au point que Georges a l'impression de se déplacer dans un décor qui se répète :

les quatre cavaliers avançaient toujours (ou plutôt semblaient se tenir immobiles, comme dans ces trucages de cinéma où l'on ne voit que la partie supérieure des personnages, en réalité toujours à la même distance de la caméra, tandis que devant eux la longue rue tournante [...] paraît venir, se déployer à leur rencontre comme *un de ces décors que l'on peut faire repasser indéfiniment*, le même (semble-t-il) pan de mur s'écroulant plusieurs fois, le nuage de poussière soulevé par l'explosion se rapprochant [...] jusqu'à ce que le nuage tout entier disparaisse sur la gauche du dernier cavalier, une autre façade basculant au même moment là-bas, dans la partie de la rue que viennent de révéler en pivotant sur elles-mêmes les façades de droite, la nouvelle colonne tournoyante de poussière et de débris [...] grandissant au fur et à mesure qu'elle se rapproche – ou que les quatre cavaliers s'en rapprochent —, et ainsi de suite) (RF, 68-69. Nous soulignons.)

La répétition du même décor élimine les repères à la fois temporels et spatiaux. Le personnage ne sait plus très bien où il se trouve, ni depuis combien de temps il s'y trouve. Le passé ressemble au présent, et l'environnement est partout le même.

Après la débâcle, lorsque Georges sera fait prisonnier, il se trouvera également pris dans une situation répétitive, sans évolution, celle des soldats vaincus « croupissant dans leur propre humiliation, exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux pour ainsi dire » (RF, 114)

c'est-à-dire dans cette espèce de formol, de grisaille sans dimensions dans laquelle ils dormaient, se réveillaient, se traînaient, s'endormaient et se réveillaient de nouveau sans que, d'un jour à l'autre, quelque modification que ce soit se produisît leur donnant à penser qu'ils étaient le lendemain, et non pas la veille, ou encore le même jour (RF, 129)

Encore une fois, le narrateur fait état d'une perte de repères, non plus physiques, mais temporels cette fois, qui aboutit néanmoins au même état d'esprit. La guerre révèle l'immobilité du temps, l'absence de tout progrès. Il n'y a aucune évolution, aucun changement. Le temps répète les mêmes souffrances, sans qu'aucun progrès n'apparaisse.

### 2.2.3 Une charge contre l'histoire.

La guerre ne change pas, elle n'a aucun but, et donc aucun *sens*. Ce qui implique un refus de toute idée de progrès historique. Georges s'insurge contre l'Histoire avec un grand H, contre l'idée que l'Histoire mène quelque part. Lors d'une discussion avec un compagnon d'infortune dans le camp de prisonniers, Georges s'emporte contre son interlocuteur qui a prononcé le mot :

Nous y voilà : l'Histoire. Ça fait un moment que je pensais que ça allait venir. J'attendais le mot [ :] l'inusable fable – ou farce — grâce à quoi le bourreau se sent une vocation de sœur de charité et le supplicié la joyeuse [...] allégresse des premiers chrétiens, tortionnaires et martyrs réconciliés se vautrant de concert dans une débauche larmoyante que l'on pourrait appeler le vacuum-cleaner ou le tout-à-l'égout de l'intelligence alimentant sans trêve ce formidable amoncellement d'ordures, [...] sur le faite duquel le gorillus sapiens espère néanmoins atteindre un jour une altitude qui interdise à son âme de le suivre, de sorte qu'il pourra enfin savourer un bonheur garanti imputrescible, grâce à la production en grande série de frigidaire, d'automobile et de postes radio (RF, 176-177)

Les récits historiques ne sont d'abord que des récits, c'est-à-dire qu'ils sont le produit des individus d'une certaine époque et d'une certaine culture. La sélection des faits jugés pertinents par les historiens et l'interprétation de ces mêmes faits reflètent les valeurs particulières de chacun. Trop souvent, la version de l'histoire qui figure dans les manuels scolaires est le fruit d'une certaine vision du monde, celle précisément qui a mené aux carnages qui ont marqué le vingtième siècle. De plus, l'histoire est l'histoire des vainqueurs, et les crimes du passé deviennent les étapes nécessaires sur le chemin d'un avenir meilleur. Les martyrs et les tortionnaires, les bourreaux et les victimes sont tous réunis sous la même bannière, celle de la marche invincible du progrès. Tous sont les instruments innocents, les pantins d'un demiurge tout puissant qui guide l'humanité vers son couronnement logique et apocalyptique, se profilant sous la forme d'un mode de vie privilégiant la consommation d'objets manufacturés et le confort individuel. Georges refuse une telle explication issue du XIXe siècle.

Les réflexions de Georges témoignent constamment d'une désillusion quant à la « culture que des siècles de pensées nous ont léguée » (RF, 211). Dans un échange de lettres



avec son père, il rejette l'ensemble des valeurs humanistes que ce dernier lui a transmises.

Son père écrit :

l'Histoire dira plus tard ce que l'humanité a perdu l'autre jour en quelques minutes, l'héritage de plusieurs siècles, dans le bombardement de ce qui était la plus précieuse bibliothèque du monde, tout cela est d'une infinie tristesse... (RF, 210)

À quoi Georges répond :

Si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. Suivait la liste détaillée des valeurs sûres, des objets de première nécessité dont nous avons beaucoup plus besoin ici que de tout le contenu de la célèbre bibliothèque de Leipzig, à savoir : chaussettes, caleçons, lainages, savon [...] (RF, 211)

Une bibliothèque détruite en quelques minutes par le travail de militaires n'ayant aucunement conscience de ce qu'ils faisaient prouve que la philosophie ne modifie aucunement le cours des événements. La force brute l'emportera toujours sur la finesse d'esprit. Les « valeurs sûres », selon la formule ironique de Georges, s'opposent aux valeurs humanistes. Car si la pensée ne peut empêcher la barbarie de se produire, elle n'a aucune utilité. Le rejet des valeurs humanistes traditionnelles est provoqué par le choc de la guerre. « On ne saurait se méprendre sur le sens de ce débat épistolaire<sup>115</sup> », écrivait Dällenbach.

Ce qui s'y donne à lire, [...] c'est un constat de faillite de vingt-cinq siècles de culture occidentale, puisque celle-ci ne peut rien contre Auschwitz et le Goulag et, de pair avec ce constat, la conviction que le projet moderniste et émancipateur des Lumières a conduit à une impasse, que la perfectibilité humaine est un leurre, qu'il n'y a pas plus de vertu du Progrès que de progrès de la Vertu, qu'il faut faire son deuil de la Révolution, que l'humanisme traditionnel [...] est à mettre au rancart.<sup>116</sup>

Il n'y a pas de progrès possible pour l'humanité. Le monde tourne sur lui-même, mais ne va nulle part. Les idéaux de changement, d'affranchissement de l'humanité par la science sont

---

<sup>115</sup> Lucien Dällenbach, « La question primordiale », in Jean Starobinski, *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 66.

<sup>116</sup> *Idem.*

définitivement écartés. Les anciennes manières de considérer la société d'un point de vue historique et éthique ne fonctionnent plus après les événements vécus au XXe siècle.

Georges s'oppose également à l'explication philosophique de la guerre que lui donne son père, le jour avant son départ. Selon son père, la guerre serait un phénomène naturel et inévitable, faisant partie de l'évolution des sociétés progressant vers une maturité politique :

Et son père parlant toujours, comme pour lui-même, parlant de ce comment s'appelait-il philosophe qui a dit que l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général tout d'abord le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide et ensuite, mais seulement après avoir découvert les inconvénients du premier, le second c'est-à-dire le commerce qui était un moyen non moins déloyal et brutal, mais plus confortable, et qu'au demeurant tous les peuples étaient obligatoirement passés par ces deux phases et avaient chacun à son tour mis l'Europe à feu et à sang avant de se transformer en société anonyme de commis voyageur comme les Anglais, mais que guerre et commerce n'étaient jamais l'un comme l'autre que l'expression de leur rapacité et cette rapacité elle-même la conséquence de l' ancestrale terreur de la faim et de la mort (*RF*, 33).

Selon Georges, deux choses sont critiquables dans le discours du père. Premièrement, la guerre serait simplement l'évolution normale de la société, une erreur de jeunesse en quelque sorte. Mais pour Georges, le monde est stagnant et n'évolue pas, il n'est donc aucunement possible de comprendre la guerre comme une étape de l'évolution, car l'évolution et le progrès social n'existent pas. Les choses se répètent indéfiniment : les mêmes sacrifices, la même souffrance, le même chaos. Il n'y a donc pas d'horizon pacifié qui se profile dans l'avenir.

Deuxièmement, sur le plan éthique, la vie en temps de paix n'est guère mieux que la barbarie militaire. Ainsi, le progrès social que prétendent incarner les grandes démocraties libérales européennes n'est qu'un miroir aux alouettes. Les rapports sociaux sont toujours motivés par le désir de s'approprier ce qui appartient aux autres. De plus, dans un monde pacifié, où le commerce aurait définitivement éliminé la guerre, les gens vivraient l'existence fade et anonyme d'un commis voyageur, ils seraient occupés par leurs problèmes domestiques individuels. Ce que l'avenir réserve à l'Europe ne semble pas être une alternative intéressante. Pris entre la boucherie sans nom d'une guerre mécanisée et l'expérience de survie dans un camp de prisonniers, Georges rabaisse l'humanité en temps de

paix à ce qu'il nomme le « gorillus sapiens », des êtres se vautrant dans l'accumulation d'objets inutiles afin d'apaiser leur ancestrale terreur de la faim et de la mort. La vision du monde de Georges est bien loin de l'humanisme de son père.

Il y a donc le constat d'une faillite idéologique dans le discours du narrateur. Ce discours est le signe d'une époque, celle des années 1950-1960 en France. Les progrès techniques et scientifiques, qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, semblaient promettre un avenir meilleur, ont conduit à Auschwitz. Les idéaux traditionnels se sont ainsi affaiblis, provoquant une crise des valeurs en Europe. Il faut rappeler encore une fois que l'action et l'éthique sont intimement liées. L'éthique est un domaine essentiellement *pratique*. Les problèmes qui perturbent l'éthique ont donc des conséquences sur l'action, et inversement, les problèmes qui nuisent à l'action auront éventuellement des conséquences sur les systèmes de valeurs. Sans valeur, les actions n'ont plus de guide; et si les actions auxquelles les valeurs conduisent deviennent inadéquates, il en découle une faillite du système de valeurs. Les questionnements éthiques rendent l'action de plus en plus hésitante, ou en réduisent la portée. Cette crise des valeurs conduit à ce que Deleuze appelle une crise de l'image-action, au cinéma et dans la littérature. L'action, qui servait d'articulation au récit traditionnel, perd de son importance. De Reixach sortant son sabre face à une rafale de mitraillette est le symbole parfait de cette inutilité de l'action. De plus, sa réaction dérisoire démontre la faillite d'une classe sociale et des valeurs traditionnelles qu'elle incarne. Il s'agit donc d'une vision du monde qui meurt avec De Reixach. L'échec des grandes idéologies, la défaite militaire, la stupeur qui saisit le soldat devant la folie meurtrière, tout cela constitue la matière première de *La Route des Flandres*.

Son titre initial, « Description fragmentaire d'un désastre », montre assez bien que *La Route des Flandres* rend compte d'une faillite totale : cette faillite n'est pas seulement celle – finalement assez anecdotique dans le texte – de l'armée française. Elle concerne, beaucoup plus profondément, la vision du monde de toute une époque. Tous les repères qui assuraient, depuis l'avènement de la philosophie des Lumières, un cadre conceptuel fixe et immuable à notre vision du réel (la rationalité, le déterminisme, l'unité du Sujet, l'unité de l'Objet, la transparence du langage, l'existence d'un sens historique...), sans oublier, plus spécifiquement, les idéaux de la Révolution française, sont définitivement balayés dans *La Route des Flandres*.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Ilya Yocariss, *op. cit.*, p. 69.

Avec *La Route des Flandres*, Simon plonge au cœur de la rupture du schème ; il met en scène le moment même de cette rupture. Ce qui sera vécu par un continent complet au cours des décennies à venir est vécu par Georges durant les années de guerre. Évidemment, des raisons inhérentes à l'art, dont certaines ont été évoquées par Simon dans *Le discours de Stockholm*, ont aussi contribué à la crise de l'image-action. Mais toute chose étant égale par ailleurs, le choc de la Seconde Guerre mondiale a permis l'avènement d'une nouvelle forme de récit.

### 2.3. *Narrateur homodiégétique et hétérodiégétique*

Un des traits les plus remarquables de la narration de *La Route des Flandres* est sans nul doute les aller-retour du « je » au « il » comme mode de la narration. Dans *L'Impossible totalité*, Ilya Yocaris affirme que « [l]e fondement de toute la constitution énonciative de *La Route des Flandres*, c'est l'alternance irréductible entre modes narratifs à la première personne [...] et modes narratifs à la troisième personne<sup>118</sup> ». Cette particularité du texte constitue une véritable pierre d'achoppement pour les théoriciens<sup>119</sup>. Sans prétendre avoir percé le mystère de ce procédé, cette sous-section propose de montrer les liens que ce phénomène entretient avec la rupture du schème sensori-moteur.

Tout d'abord, les changements eux-mêmes sont difficiles à cerner, car certains passages à la première personne se présentent entre guillemets, ce qui laisse planer un doute sur leur statut<sup>120</sup>. Toutefois, d'autres passages sont narrés à la première personne sans guillemets, et constituent donc une authentique alternance de personnes narratives. Dans son article « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », Brian Fitch répertorie les différents changements de personnes, afin de donner une idée claire de la proportion de chacune d'elle et du nombre d'alternances.

<sup>118</sup> Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 75.

<sup>119</sup> À ce sujet, Yocaris évoque « le désarroi des critiques devant les énonciations systématiques entre première et troisième personne » (Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 69., nous soulignons).

<sup>120</sup> Certains changements de la troisième à la première personne sont donc entre guillemets alors que d'autres se font sans être mis entre guillemets, soit respectivement aux pages 146, 238, 241, 263 et 271 (Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 75).

Ainsi, dans la première partie du roman dont deux tiers sont à la troisième personne et un tiers à la première, se trouvent neuf changements de « je » à « il » et vice-versa. Dans la deuxième partie dont quatre cinquièmes sont à la troisième personne et qui commence avec « il », nous trouvons huit changements de personne. [...] [E]n abordant la troisième partie du roman, nous nous sentons un peu déconcertés en découvrant que « Georges » est redevenu « je » et le restera jusqu'à la fin du livre, à l'exception d'un passage de 8 pages [...] <sup>121</sup>.

Le premier changement de personne s'effectue à la page 25, alors que Georges remarque pour la première fois le cheval mort qui réapparaîtra 4 fois dans le roman. Le passage, qui débute avec une narration à la première personne, bascule à la troisième personne sans raison apparente.

et ce dut être là que je le vis pour la première fois, [...] le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil [...] et plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de cornes, de cuir et de poils collés aux trois quarts recouverts de boue – *Georges se demandant* sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps [...] le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert [...] d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbée semblait-il par la terre[...] (RF, 25-26 ; nous soulignons)

Donc, à partir de « Georges se demandant », à la page 25, la narration se poursuit à la troisième personne jusqu'à la page 40, qui sera cette fois entre guillemets.

Pour Brian Fitch, les changements du « je » au « il » montrent que le héros, Georges, se regarde agir : « Les premières pages du livre nous situent dans l'esprit de Georges. Puis, le changement abrupt de « je » à « il » suggère qu'il y a, en fait, deux Georges, que Georges se voit lui-même de l'extérieur <sup>122</sup> ». Les commentaires de Fitch vont dans le sens de la théorie

<sup>121</sup> Brian T. Fitch, « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », in *La Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littératures*, vol. 94-99, 1964, pp. 210-211.

<sup>122</sup> Brian T. Fitch, *loc. cit.*, pp. 210-211.

deleuzienne de l'image-temps. La rupture place le personnage dans un état contemplatif. Privé de ses prolongements moteurs, il se retrouve dans la position d'un observateur détaché de la situation. C'est d'ailleurs ce qui explique l'importance donnée aux descriptions dans le nouveau roman. Lorsqu'il n'y a plus d'image-action, explique Deleuze, c'est « la situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défailantes.<sup>123</sup> » Après la rupture du schème sensori-moteur, le héros perd de son pouvoir d'action sur le monde, ce qui l'amène à devenir une sorte de spectateur. Le personnage vit les choses avec détachement, comme si ses propres actions ne lui appartenaient plus. Cet état d'esprit est clairement décrit lorsque Georges se retrouve en face de Corinne :

sa propre main lui apparaissant, entrant dans son champ de vision, c'est-à-dire comme s'il l'avait plongée dans l'eau, la regardant s'avancer, s'éloigner de lui, avec une sorte d'étonnement, de stupeur [...], sa propre main devenue maintenant pour ainsi dire étrangère à lui-même, c'est-à-dire faisant partie au même titre que les arbres, le ciel, le bleu, le vert, de ce monde étranger (*RF*, 223)

Georges ne se sent plus concerné par ce qui se produit, pas plus qu'il ne s'y implique. Il est extérieur à ce qui se passe et peut donc se regarder subir les situations comme s'il observait un spectacle. Cette attitude particulière des personnages qui ont vécu une rupture du schème sensori-moteur est définie par Deleuze, qui en fait une marque de l'image-temps. Les événements laissent les héros indifférents à leur sort.

On dirait des événements blancs qui n'arrivent pas à concerner vraiment celui qui les provoque ou les subit, même quand ils le frappent dans sa chair : des événements dont le porteur, un homme intérieurement mort, comme dit Lumet, a hâte de se débarrasser.<sup>124</sup>

Il y a un renversement total qui se produit lorsque le héros n'essaie plus de modifier la situation, qu'il la subit en se contentant de la décrire. Si l'on se réfère aux commentaires de Deleuze, il est permis de penser que le passage du « je » au « il » provient du renversement de l'identification. Les situations optiques et sonores dans lesquelles se place le héros sont ainsi perçues de l'extérieur. Deleuze précise en quoi consiste ce renversement.

---

<sup>123</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 10.

<sup>124</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, pp. 279-280.

On objecte que le spectateur s'est toujours trouvé devant des descriptions [...]. Mais ce n'est pas la question. Car les personnages, eux, réagissaient aux situations; mêmes quand l'un d'eux se trouvait réduit à l'état d'impuissance, était ligoté ou bâillonné, en vertu des accidents de l'action. Ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice, à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages. [...] Mais maintenant, c'est que *l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur*.<sup>125</sup>

Le personnage, assistant passivement à sa vie, peut parler de lui à la troisième personne sans que la posture narrative s'en trouve choquée. Ainsi, dans *La Route des Flandres*, il est tout à fait admissible d'alterner du « je » au « il » dans la narration. Loin de choquer le lecteur et de rendre le texte confus, ce flottement va dans le sens de tout ce qui est décrit et il s'harmonise parfaitement avec le reste du texte. Il enrichit donc le texte, car il est soutenu tant par la forme que par le fond du roman. Il découle de la rupture du schème sensori-moteur et représente l'esprit du narrateur qui se regarde agir, ne pouvant plus faire autre chose.

#### 2.4 Le participe présent.

Les nombreuses occurrences du participe présent comme temps de la narration sont pour certains « le trait stylistique le plus marquant<sup>126</sup> » de Claude Simon. Il est intéressant de voir en quoi ce trait stylistique découle de la rupture sensori-motrice. Avant de continuer, il est de mise de rappeler certaines notions sur le participe.

Le participe est l'un des modes du verbe qui, de même que l'infinitif, n'est marqué ni en personne ni en temps, ce qui ne l'empêche pas d'avoir un support (on évitera de parler de sujet), de varier aspectuellement (l'aspect non accompli est exprimé par le participe présent, l'aspect accompli par le participe passé) de supporter la passivation et la négation, tout comme l'infinitif. Le participe présent est invariable en genre et en nombre (en France depuis 1679), à la différence de l'adjectif verbal. Il indique un procès dont l'action est observée de l'intérieur, sans que soient envisagées les limites du procès; on parle d'aspect sécant. D'emploi verbal (en participiale) ou adjectival, il conserve la possibilité de régir des compléments. Ni tout à fait verbe ni véritable adjectif, le participe présent, et c'est là sa particularité, se situe entre procès et propriété, entre action et qualité, entre un devenir et un état.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*. p. 9 (nous soulignons).

<sup>126</sup> Brian T. Fitch, *loc. cit.*, p. 200.

<sup>127</sup> David Zemmour, *Une syntaxe du sensible*. « Bibliothèque des styles », Paris, P. U. Paris-Sorbonne, 2008, p. 269.

Le participe présent est donc à la fois descriptif et narratif. Dans un certain sens, c'est un verbe, et donc une action. Dans un autre sens, il possède les qualités d'un adjectif. Il est un état plus qu'une action. Il est donc le temps de verbe par excellence pour un type de narration porté davantage vers la description que vers l'action, puisqu'il permet de transformer les procès en propriétés et les actions en qualités. De plus, puisque les limites de l'action qu'il décrit ne sont pas définies (aspect sécant), il laisse planer un doute quant à la durée des événements, ce qui aura des conséquences importantes sur le déroulement de l'action.

#### 2.4.1 L'aspect sécant

L'aspect sécant du participe présent ne précise pas quand l'action commence ni quand elle se termine. Le lecteur a donc l'impression d'apercevoir une action déjà en cours et de la perdre de vue avant qu'elle ne soit terminée. « Lorsque le geste cède au suivant, celui-ci a déjà commencé. Nous n'assistons ni à sa naissance, puisqu'il est déjà en cours, ni à sa mort.<sup>128</sup> » L'aspect du participe présent est bien expliqué par Yocaris, qui l'oppose au passé simple. Dans le premier tableau, utilisé par Yocaris dans *L'Impossible Totalité*, on voit comment le passé simple précise le moment du début de l'action et celui de sa fin :

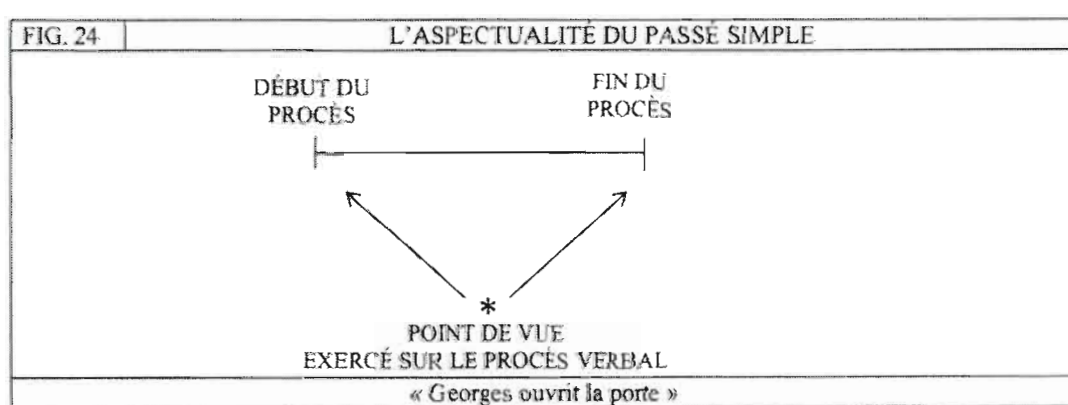


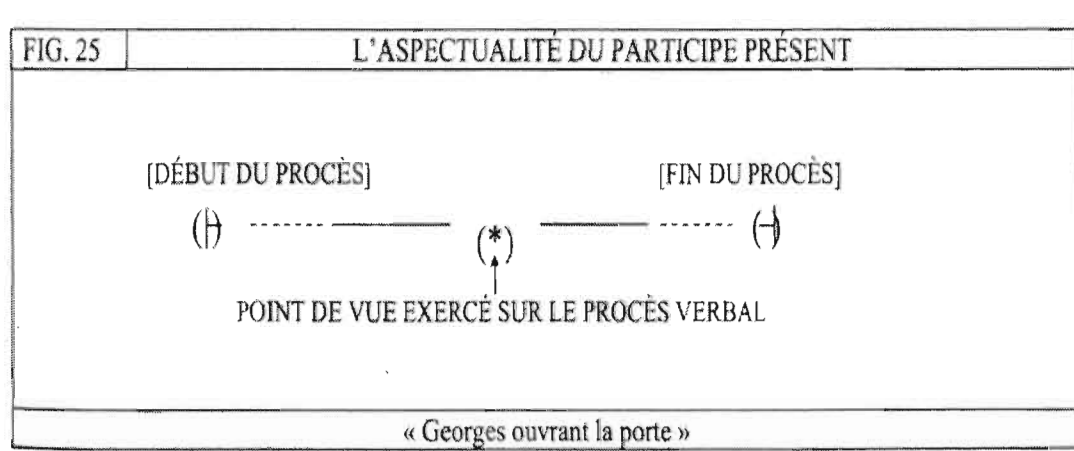
Figure 2.1 L'aspectualité du passé simple<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Brian T. Fitch, *loc. cit.*, p.201.

<sup>129</sup> Ilya Yocaris, *L'impossible totalité : une étude de la complexité dans l'oeuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002, p.95.



Le point de vue sur l'action au passé simple permet donc de la considérer comme un tout fini (parfait en latin), avec une précision sur la durée du procès. Au contraire, le participe présent ne montre ni le début ni la fin du procès.



**Figure 2.2** L'aspectualité du participe présent<sup>130</sup>.

Il y a une zone floue qui apparaît entre les différentes actions qui se suivent au participe présent. Leur point de jonction dans le temps se fait dans l'*angle mort* de l'aspect du participe présent. Les actions sont subséquentes dans le texte sans qu'aucune connexion grammaticale ne vienne établir de continuité entre elles.

L'utilisation du participe présent comme temps narratif est intéressant dans *La Route des Flandres*. Comme l'écrit Brian Fitch, « la plupart des participes présents [...] décrivent une action qui constitue une étape, si mineure soit-elle, dans la progression de la narration<sup>131</sup> ». Ils jouent donc un rôle important dans le déroulement de l'action. Dans l'exemple suivant, la succession des participes présents dans la phrase donne l'impression que les actions se succèdent dans le temps diégétique.

<sup>130</sup> Ilya Yocaris, *L'impossible totalité : une étude de la complexité dans l'oeuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002, p.95.

<sup>131</sup> Brian T. Fitch, *loc. cit.*, p.200.

Iglésia tournant alors son visage vers lui, mais sans relever la tête, le dévisageant, le cou tordu, le regard en coin, avec toujours cette même expression de perplexité ahurie, outragée (pas soupçonneuse, ni hostile : simplement perplexe, morose), puis cessant de le regarder, reniflant, examinant le bouton recousu, tirant dessus, puis tapotant sa vareuse à petits coups du plat de la main tout en la repliant, disant : « Ouais. Probablement. Une plus grande chance encore si elle s'était contentée de les regarder courir... », puis, achevant de plier sa vareuse en quatre, la roulant avec soin, la posant en guise d'oreiller, enlevant l'une après l'autre ses chaussures, les rangeant contre le bord de sa couchette, pivotant sur ses fesses et s'étendant, disant en ramenant sur lui sa capote : « Si ces corniauds arrêtaient seulement un peu leur bastringue on pourrait peut-être arriver à roupiller! », se tournant alors sur le côté, remontant les genoux, et fermant les yeux, son visage tavelé et jaune, privé de regard, parfaitement inexpressif alors, comme s'il était fait de carton (RF, 128)

Le participe présent produit donc des trous, des ellipses entre les verbes, ce qui fait progresser le récit par à-coups. Dans l'exemple avec Iglésia cité plus haut, le narrateur utilise souvent l'expression « puis » ou « alors » pour relier deux actions entre elles. Ce procédé montre que l'histoire avance de manière saccadée plutôt que continue, car des organisateurs textuels doivent compenser les failles de l'action.

#### **2.4.2 La causalité défaite**

L'impression de vide entre les actions efface la causalité. Selon Pascal Mougin, cité par Zemmour, « le participe présent suspend l'ordre chronologique, mais aussi l'ordre des causes<sup>132</sup> ». La narration au participe présent, même lorsqu'elle décrit une suite causale, remplace la causalité par la simple succession. Les espaces vides qui apparaissent entre les actions au participe présent et la disparition de la causalité qui en découle détruisent la structure SAS'. L'espace entre les actions montre que l'action ne relie plus les situations entre elles. Lorsque l'on quitte le schème sensori-moteur, les situations cessent de s'enchaîner dans un rapport causal. L'action n'est plus le fil conducteur du récit. Le verbe au participe présent est donc un indice et non une fonction (selon le sens de Barthes). La nature indicielle du participe est d'ailleurs corroborée par la nature adjectivale de ce mode.

#### **2.4.3 Le fondement bergsonien de l'usage du participe présent**

Finalement, bien que le lecteur replace naturellement les actions énumérées dans une suite causale, cet ordre n'est aucunement impliqué par la grammaire, qui donne la possibilité

<sup>132</sup> David Zemmour, *op. cit.*, p. 277.

aux différents participes présents d'être perçus comme des états simultanés d'une chose. Le participe présent n'est pas tout à fait un verbe; il est moins une action qu'une qualité. Le participe présent employé seul, sans préposition, a la valeur d'un complément du nom, et non de phrase, ce qui lui donne le rôle d'un adjectif. Il n'a plus de déroulement temporel. Il est, au même titre qu'une couleur, une caractéristique de l'objet qui le supporte. Il peut donc être simultané à tous les autres compléments qui se rattachent au même nom ou pronom. Il y a donc une simultanéité, une coprésence de tous les participes présents, une forme de temporalité dans laquelle tous les événements du passé coexistent. Dans l'exemple d'Iglésia sur sa couchette, la construction de la phrase suivante : « achevant de plier sa vareuse en quatre, la roulant avec soin, la posant en guise d'oreiller, enlevant l'une après l'autre ses chaussures, les rangeant contre le bord de sa couchette, pivotant sur ses fesses et s'étendant... », la succession des verbes dans la phrase ainsi que leur sens impliquent une causalité. Autrement dit, Iglésia peut ranger ses chaussures seulement après les avoir enlevées. Les deux verbes ne peuvent pas être simultanés. Pourtant, l'usage du participe présent laisse place, sous l'angle de l'analyse grammaticale, à une simultanéité de tous les participes présents se rapportant à Iglésia, tout comme dans le syntagme : « Un drapeau rouge et noir ». L'usage du participe présent comme procédé narratif repose donc sur une conception du temps où tous les événements sont simultanés. Ce type de temporalité se retrouve justement décrit dans *L'Image-temps*, qui sera le sujet du chapitre suivant.

Ce chapitre visait à démontrer l'importance de la rupture du schème sensori-moteur dans *La Route des Flandres* en l'illustrant par certains exemples thématiques, énonciatifs et grammaticaux. Selon Deleuze, la violence générée par la Seconde Guerre mondiale, conjugée à la faillite des grandes idéologies, aurait nui aux capacités de réaction motrice des individus. Dans *La Route des Flandres*, Georges subit un traumatisme durant la débâcle, puis, au cours de sa détention, il critique radicalement les idéaux de la culture européenne. D'ailleurs, dans *Le Discours de Stockholm*, l'auteur réitérait son constat d'échec des valeurs occidentales héritées du XIX<sup>e</sup> siècle. La crise des valeurs et la faillite des idéologies humanistes produisent une hésitation prolongée chez le sujet actif. L'individu ne réagissant plus à son environnement observe sa propre existence comme s'il en était un spectateur. Dans le récit, l'identification se renverse et plutôt que de convier le lecteur à s'identifier au héros,

c'est le héros qui s'identifie au lecteur. L'instance narrative peut donc alterner sans contrainte de la première à la troisième personne. Affranchi des exigences de l'action, la narration présente maintenant le mouvement de manière aberrante<sup>133</sup> : un peu comme le ralenti cinématographique qui déforme le mouvement pour en faire ressortir son apparence plutôt que sa fonction<sup>134</sup>, le participe présent décrit l'action, mais sans lui assigner de rôle dans la succession des événements dans le récit.

---

<sup>133</sup> Pour les « aberrations du mouvement », voir le chapitre 2 de *L'image-temps* : « Récapitulation des images et des signes ».

<sup>134</sup> Voir l'analyse des indices et des fonctions dans le troisième article de la troisième section du premier chapitre de ce mémoire, intitulé « l'image-affection ».

## CHAPITRE 3

### LES NAPPES DE PASSÉ

Que se passe-t-il lorsque le schème se rompt ? Il a été dit que le personnage se sent maintenant comme un spectateur. C'est en partie ce qui explique le flottement du « je » et du « il » comme instance narrative. De plus, l'usage du participe présent comme temps narratif permet de présenter les actions comme des objets, ce qui élimine le mouvement. Mais afin de comprendre les conséquences d'une rupture du schème sensori-moteur sur l'ordre du récit, il faut retourner à *Matière et mémoire* d'Henri Bergson, qui explique pourquoi la mémoire tend à s'exacerber lorsque l'action s'arrête. Après la rupture, la structure du récit calque le fonctionnement de la mémoire plutôt que celui du schème. Le récit prend alors la forme d'un rhizome reliant entre elles les différentes époques de l'histoire. Il se déploie selon un ordre affectif et psychologique qui se substitue à la causalité linéaire du monde extérieur. Dans le présent chapitre sera analysée l'architecture de *La Route des Flandres* afin de comprendre la logique qui se cache sous son aspect chaotique, ainsi que les conséquences d'un tel type de narration.

En observant les passages où le récit se transporte d'une époque à une autre, il apparaîtra que l'ensemble du roman est organisé selon des « nappes de passé », qui sont en fait des continuums de temps se réfléchissant les uns les autres. Ce concept est développé dans le cinquième chapitre de *L'Image-temps*, qui porte comme sous-titre « quatrième commentaire de Bergson ». Car si l'histoire n'est plus présentée chronologiquement, elle n'est pas pour autant privée d'ordre, et la structure temporelle proposée par Deleuze permet de faire apparaître la logique profonde de *La Route des Flandres*.

#### 3.1 Les deux types de mémoire

Il y aurait, selon Bergson, deux types de mémoire. Le premier type, *actuel*, est inscrit dans le schème sensori-moteur; il s'agit d'un savoir-faire, ou d'une mémoire procédurale. La mémoire actuelle s'imprime dans le foisonnement des neurones, en creusant un sillon par la

répétition des mêmes mouvements à la suite d'une même perception. C'est une habitude ou un conditionnement. Le second type de mémoire est la mémoire *virtuelle*, qui conserve les images; elle est de type déclaratif. Pour Bergson et Deleuze, cette dernière *n'est pas dans le cerveau*. Les images du passé sont conservées *dans le temps lui-même*. La mémoire virtuelle peut être ainsi considérée comme un organe qui perçoit les images dans le passé, là où elles sont conservées. L'analyse de la mémoire constitue donc une analyse du monde, dans lequel le passé virtuel, le temps, existe au même titre que la matière présente.

Ce que dit Bergson dans le deuxième chapitre de *Matière et mémoire* permet de comprendre cette conception originale de la conscience, de la mémoire, du passé et du temps.

Énonçons tout de suite les conséquences qui découleraient de nos principes pour la théorie de la mémoire. Nous disions que le corps, interposé entre les objets qui agissent sur lui et ceux qu'il influence, n'est qu'un conducteur, chargé de recueillir les mouvements, et de les transmettre [...] à certains mécanismes moteurs, déterminés si l'action est réflexe, choisis si l'action est volontaire.<sup>135</sup>

Le corps ne fait que recevoir et transmettre le mouvement. Et puisque le cerveau est une partie du corps, il ne peut absolument pas emmagasiner les images du passé. Pourtant, l'expérience nous démontre que « le passé se survit sous deux formes distinctes : 1. dans des mécanismes moteurs; 2. dans des souvenirs indépendants.<sup>136</sup> »

En observant une situation où la mémoire est en action, il sera possible d'établir comment le passé s'emmagasine et la manière dont le sujet s'en sert pour agir dans le monde. Bergson propose le cas d'un homme qui essaie de mémoriser une leçon, et qui la répète pour y arriver.

J'étudie une leçon, et pour l'apprendre par cœur je la lis d'abord en scandant chaque vers; je la répète ensuite un certain nombre de fois. À chaque lecture nouvelle un progrès s'accomplit; les mots se lient de mieux en mieux; ils finissent par s'organiser ensemble. À ce moment précis je sais ma leçon par cœur; on dit qu'elle est devenue souvenir, qu'elle s'est imprimée dans ma mémoire.

Je cherche maintenant comment la leçon a été apprise, et je me représente les phases par lesquelles j'ai passé tour à tour. Chacune des lectures successives me

<sup>135</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 81.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 82.

revient alors à l'esprit avec son individualité propre; je la revois avec les circonstances qui l'accompagnaient et qui l'encadrent encore; elle se distingue de celles qui précèdent et de celles qui suivent par la place même qu'elle a occupée dans le temps ; bref, chacune de ces lectures repasse devant moi comme un événement déterminé de mon histoire. On dira encore que ces images sont des souvenirs, qu'elles se sont imprimées dans ma mémoire. On emploie les mêmes mots dans les deux cas. S'agit-il bien de la même chose?

Le souvenir de la leçon, en tant qu'apprise par cœur, a *tous* les caractères d'une habitude. Comme l'habitude, il s'acquiert par la répétition d'un même effort. [...] [I]l s'est emmagasiné dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps.

Au contraire, le souvenir de telle lecture particulière, la seconde ou la troisième par exemple, n'a *aucun* des caractères de l'habitude. L'image s'en est nécessairement imprimée du premier coup dans la mémoire, puisque les autres lectures constituent, par définition même, des souvenirs différents. C'est comme un événement de ma vie; il a pour essence de porter une date, et de ne pouvoir par conséquent se répéter.<sup>137</sup>

En analysant ce qui se produit, on en vient à distinguer un premier type de mémoire, l'actuel, d'un second type, virtuel. Ces deux mémoires s'opposent trait pour trait, l'une étant conservée dans le schème sensori-moteur tandis que l'autre est faite d'images. Il y a donc un type de mémoire semblable à l'habitude, il est le fruit d'un effort de répétition; et un second type qui est instantané, il est fait d'images. Pour reprendre les termes mêmes de l'auteur : « [I]une imagine<sup>138</sup> » et « l'autre répète<sup>139</sup> ». Bergson affirme que, « [e]n poussant jusqu'au bout cette distinction fondamentale, on pourrait se représenter deux mémoires théoriquement indépendantes.<sup>140</sup> » Mais comment agissent ces deux mémoires contraires ?

### 3.1.1 La mémoire actuelle

La mémoire actuelle est en fait une marque laissée dans la matière même de notre corps, telle une cicatrice. À force de toujours répéter le même mouvement devant la même situation, l'impulsion nerveuse finit par reprendre le même parcours, comme des roues qui creusent un

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 86.

sillon dans un chemin. Ainsi « se forme une expérience [...] qui se dispose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, [...] avec des répliques toutes prêtes<sup>141</sup> ». Cette mémoire est attribuable à des connexions physiques dans le système nerveux.

Elle n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé; elle retrouve ces efforts passés, non pas dans les images-souvenirs qui les rappellent, mais l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. À vrai dire, elle ne nous représente plus notre passé, elle le joue.<sup>142</sup>

La mémoire actuelle est sous le contrôle de notre volonté. On peut la mettre en branle lorsque bon nous semble. C'est pourquoi, lorsqu'il s'agit de retrouver la position d'une lettre dans l'alphabet, on répète la chansonnette, car cette chansonnette, avec son air, est inscrite dans le schème moteur. Mais pour que la mémoire actuelle entre en jeu, les perceptions doivent être reconnues. C'est-à-dire que la perception et les situations doivent être identifiées, afin de permettre d'engager le bon mécanisme moteur. Pour devenir un objet connu, la mémoire virtuelle doit s'associer à la perception, et la mettre en lien avec les objets semblables qui ont été perçus dans le passé afin de déclencher un mécanisme moteur actuel.

### 3.1.2 La mémoire virtuelle

La mémoire virtuelle « enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent; elle ne négligerait aucun détail; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date.<sup>143</sup> » Les souvenirs des événements vécus proviennent du virtuel, et non du système nerveux. Tant et aussi longtemps que le schème sensori-moteur fonctionne bien, il y aura dans la conscience une présence dominante de l'action motrice. L'esprit s'occupera de ce qui vient de se produire uniquement pour choisir ce qu'il va faire ensuite. La mémoire virtuelle est alors bloquée par le schème sensori-moteur. Elle agit seulement dans l'intervalle où l'objet perçu n'est pas encore reconnu et où la réaction motrice n'est pas choisie. « Notre conscience actuelle [reflète] l'adaptation de notre système nerveux à la situation présente, [elle écarte] toutes celles des images passées qui ne peuvent se coordonner à la perception actuelle et former avec elle un

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 86.



ensemble *utile*.<sup>144</sup> » Le schème sensori-moteur ne laisse immerger à la conscience que les souvenirs virtuels qui aident l'action.

Tout au plus certains souvenirs confus, sans rapport à la situation présente, débordent-ils les images utilement associées, dessinant autour d'elles une frange moins éclairée qui va se perdre dans une immense zone obscure. Mais vienne un accident qui dérange l'équilibre maintenu par le cerveau entre l'excitation extérieure et la réaction motrice, relâchez pour un instant la tension des fils qui va de la périphérie à la périphérie en passant par le centre, aussitôt les images obscurcies vont se pousser en pleine lumière : c'est cette dernière condition qui se réalise dans le sommeil où l'on rêve.<sup>145</sup>

Si la distinction des deux mémoires est fondée, « nous devons constater une exaltation de la mémoire spontanée [virtuelle] dans la plupart des cas où l'équilibre sensori-moteur du système nerveux sera troublé.<sup>146</sup> » C'est précisément ce à quoi nous assistons dans *La Route des Flandres* : l'équilibre du schème se trouve brisé par l'ampleur du désastre; cet arrêt du schème sensori-moteur permet une exaltation de la mémoire virtuelle ou spontanée. Les souvenirs se bousculent à la conscience et deviennent très nets.

### 3.1.3 Un ordre dans le virtuel

Le propre de la mémoire virtuelle est de mettre en contact les perceptions avec des images du passé qui lui sont *qualitativement* semblables. Le classement des souvenirs dans le virtuel se fait de manière qualitative. Ainsi, le passé emmagasine les événements dans un ordre non chronologique, et les rapports qui se créent entre les souvenirs emmagasinés dans le passé sont d'ordre qualitatif. Avec le mouvement, une seule voie permet de passer d'une situation à une autre. Mais avec le temps, puisqu'un même instant possède plusieurs qualités différentes selon l'angle qu'on le considère, de multiples chemins peuvent relier entre eux les événements du passé.

L'ordre des événements dans *La Route des Flandres* respecte maintenant l'ordre des événements tels qu'ils sont conservés dans le temps (ou dans la mémoire virtuelle), d'où l'appellation *image-temps*. Dans le virtuel, les événements cessent de se suivre linéairement

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>145</sup> *Idem.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 91.

selon leur ordre d'apparition. Tous les événements sont en lien les uns avec les autres, mais selon des rapports d'ordre affectif ou esthétique. Il y a donc deux grandes formes de récit: celui du mouvement dans l'espace, qui structure les récits traditionnels, et celui du passé dans le temps, qui structure les nouveaux récits.

### 3.1.4 Les nappes de passé selon Deleuze

Lorsqu'une situation cesse d'être présente, et qu'elle tombe dans le passé, elle ne cesse pas d'exister. Elle devient virtuelle. Qu'arrive-t-il lorsque les situations passées deviennent virtuelles ? Tout d'abord, tous les événements coexistent les uns avec les autres. Le passé, auquel la mémoire donne accès, présente des continuums de temps qui coexistent tous les uns avec les autres. Comme le dit Deleuze : « Il est remarquable en effet que le successif n'est pas le passé, mais le présent qui passe. Le passé se manifeste au contraire comme la coexistence<sup>147</sup> » de tous les événements passés.

[...][M]on enfance, mon adolescence, ma maturité, etc.[...] ont l'air de se succéder. Mais elles ne se succèdent que du point de vue des anciens présents qui marquèrent la limite de chacune. Elles coexistent au contraire du point de vue de l'actuel présent qui représente chaque fois leur limite commune [...].<sup>148</sup>

Le passé n'est donc plus organisé de manière linéaire et graduelle, d'un événement à l'autre. Une fois les situations présentes tombées dans le passé, chaque événement, chaque situation, peut théoriquement être associé à n'importe quel autre, dans un ordre ou dans l'autre. Le temps n'étant plus linéaire, chaque événement, chaque époque peut entretenir différents types de liens avec les autres événements ou époques.

Bien que n'importe quel lien puisse se faire entre n'importe quel souvenir et le moment présent, tout le monde sent bien que les événements du passé ne sont pas associés les uns aux autres aléatoirement; il y a un ordre et des lois qui régissent la mémoire. Dans un passage de *Matière et mémoire*, Bergson exprime cette certitude que les souvenirs sont ordonnés selon certaines règles précises, et il entrevoit l'application de cette théorie dans l'analyse littéraire.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>148</sup> *Idem.*

Il ouvre ainsi la voie au travail que Deleuze exécutera plus tard en analysant les récits filmiques :

Nous savons, par exemple, quand nous lisons un roman d'analyse, que certaines associations d'idées qu'on nous dépeint sont vraies, qu'elles ont pu être vécues; d'autres nous choquent ou ne nous donnent pas l'impression du réel, parce que nous y sentons l'effet d'un rapprochement mécanique entre des étages différents de l'esprit, comme si l'auteur n'avait pas su se tenir sur le plan qu'il avait choisi de la vie mentale. La mémoire a donc bien ses degrés successifs et distincts de tension ou de vitalité, malaisés à définir, sans doute, mais que le peintre de l'âme ne peut pas brouiller entre eux impunément.<sup>149</sup>

Les souvenirs et les idées s'associent entre eux selon l'étage de l'esprit où ils se trouvent, c'est-à-dire selon le degré de tension ou de vitalité qu'ils contiennent. Cette conception de l'esprit est basée sur l'expérience quotidienne de la mémoire, et elle apparaît clairement dans les récits qui utilisent les associations d'idées comme lien entre les différents moments de l'histoire, dans les images-temps autrement dit.

Dans son discours devant l'Académie de Suède, Simon parle de « crédibilité » pour le roman moderne : associer des fruits juteux à des rêveries érotiques ou bien associer le parvis de la cathédrale Saint-Marc à la cour de l'Hôtel Guermantes est crédible parce que ces rapprochements d'idées ont pu être vécus. Mais qu'est-ce qui caractérise un rapprochement d'idées crédible ?

Un mot d'une langue étrangère, prononcé à mon oreille, peut me faire penser à cette langue en général ou à une voix qui le prononçait autrefois d'une certaine manière. Ces deux associations par ressemblance ne sont pas dues à l'arrivée accidentelle de deux représentations différentes que le hasard aurait amenées tour à tour dans la sphère d'attraction de la perception actuelle. Elles répondent à deux dispositions mentales diverses, à deux degrés distincts de tension de la mémoire, ici plus rapprochée de l'image pure, là plus disposée à la réplique immédiate, c'est-à-dire l'action. Classer ces systèmes, rechercher la loi qui les lie respectivement aux divers « tons » de notre vie mentale, montrer comment chacun de ces tons est déterminé lui-même par les nécessités du moment et aussi par le degré variable de notre effort personnel serait une entreprise difficile : toute cette psychologie est encore à faire, et nous ne voulons même pas, pour le moment, nous y essayer. Mais chacun de nous sent bien que ces lois existent, et qu'il y a des rapports stables de ce genre.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 189

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

Il semble que Deleuze ait relevé le défi de « classer ces systèmes ». Dans *Cinéma*, en étudiant les récits qui procèdent de la rupture sensori-motrice, il découvre ce qu'il appelle des « nappes de passé » et des « pointes de présent », qui correspondent à deux dispositions mentales distinctes, à deux degrés de tension de la mémoire. Les nappes de passé sont plus près de l'image pure, tandis que les pointes de présent se rapprochent de l'action.

Un événement n'est jamais un point mathématique dans le temps, il comporte toujours une certaine durée. En fait, le temps est un flux continu, et les événements ne se détachent les uns des autres que pour une conscience sensori-motrice. Lorsqu'une image du passé est récupérée par la conscience, elle s'accompagne forcément d'un avant et d'un après. Les événements s'étendent en « nappes », ou en continuum de temps, que Deleuze nomme « les nappes de passé ». Comme dit Deleuze : « Le souvenir est chaque fois une nappe ou un continuum qui se conserve dans le temps. Chaque nappe de passé a sa distribution, sa fragmentation, ses points brillants, ses nébuleuses, bref un âge.<sup>151</sup> » Ces « points brillants » peuvent être des souvenirs plus forts, qui servent à reconnaître les nappes de passé, à les différencier les unes des autres, et à les rapprocher éventuellement. Cette topographie du virtuel, que propose Deleuze dans *L'Image-temps*, s'appuie sur le troisième chapitre de *Matière et mémoire*. Les souvenirs forment des amas autour de certains points brillants ou souvenirs dominants, pour former une nappe de passé. Chaque nappe présente une « tonalité affective » ou une unité aspectuelle. C'est effectivement ce qui se voit à la lecture de *La Route des Flandres*.

### 3.2 Les nappes de passé dans *La Route des Flandres*

Lorsque Simon écrit *La Route des Flandres*, il commence par rédiger des « tableaux détachés, qu'il tentera de réunir plus tard dans un tout cohérent :

Je n'ai pas écrit *La Route des Flandres* d'un seul trait, mais, selon l'expression de Flaubert, "par tableaux détachés", accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia,

<sup>151</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 161.

vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces « tableaux détachés » et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes.<sup>152</sup>

Simon a donc composé ce roman en décrivant séparément des segments d'histoire, ou des « tableaux détachés » comme il l'explique, qu'il assembla autour de quelques thèmes, ou points brillants, qui sont des événements ou des personnages marquants. Ces tableaux détachés s'assemblent pour constituer des nappes de passé. Simon emploie d'ailleurs l'image de strate géologique, de « puits artésien<sup>153</sup> », pour expliquer la manière dont il envisage l'architecture du livre. Cette ressemblance entre les images employées par Simon et celles proposées par Deleuze n'est pas fortuite. Les deux auteurs décrivent en fait une réalité extérieure, tout aussi réelle que le monde matériel qui nous entoure.

L'histoire de *La Route des Flandres* peut être divisée en six séquences distinctes, ou nappes de passé. Ces nappes sont séparées les unes des autres, car il se trouve des ellipses qui rompent le déroulement de l'action et qui séparent les segments d'histoire les uns des autres. Ainsi, le titre initial du roman : « Description fragmentaire d'un désastre » prend tout son sens. L'histoire est d'abord en désordre et, ensuite, elle est incomplète.

### 3.2.1. De l'enfance à la guerre

Georges passe son enfance avec son père et sa mère dans le domaine familial ayant appartenu aux De Reixach. Il dépeint « son père assis dans le kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes où il passait ses après-midi à travailler » (*RF*, 31). Ce kiosque est ce que Deleuze appellerait un point brillant dans la nappe. Le père de Georges accorde énormément d'importance aux choses de l'esprit, puisque son père à lui (le grand-père paternel de Georges) était un paysan analphabète.

La mère de Georges, quant à elle, se passionne pour l'histoire des De Reixach et elle aime « rappeler sans cesse les [...] liens de parenté qui l'unissaient à eux » (*RF*, 50), c'est-à-

<sup>152</sup> Claude Simon, « Note sur le Plan de montage de *La Route des Flandres* », dans Mireille Calle (dir.), *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, p.185-186. Repris dans *La Pléiade*, p. 1208-1209.

<sup>153</sup> Claude Simon, « La fiction mot à mot » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Acte du Colloque de Cérisy-la-salle, juillet 1971*. Tome II, Paris, UGE, 1972, p.92. Voir l'introduction de ce mémoire, p. 8.

dire aux De Reixach; « cela – avec son endémique jalousie, son horreur de vieillir et les questions de cuisine ou d'office – faisait partie des trois ou quatre thèmes autour desquels sa pensée semblait graviter » (*RF*, 50). Elle pouvait également raconter « en détail comment tel lointain ancêtre [,] dont elle montrait le portrait » (*RF*, 51) s'était suicidé, 150 ans plus tôt, dans le manoir où ils vivaient maintenant.

Cet ancêtre, Henri De Reixach, avait d'abord voté la mort du roi lors de la Révolution française. Il avait ensuite été délégué aux armées sous Napoléon premier, et s'était fait battre par les Espagnols, probablement durant la campagne de 1811. Il était alors rentré chez lui à la suite de la défaite pour « se faire sauter la cervelle d'un coup de pistolet [...] auprès de la cheminée de la chambre devenue maintenant celle de Sabine » (*RF*, 54). Autrement dit, son ancêtre se serait suicidé 150 ans plus tôt dans la chambre même où dorment ses parents. Cette histoire avait fasciné Georges, qui, pendant longtemps, « n'avait pu s'empêcher de chercher instinctivement au mur ou au plafond la trace de l'énorme balle de plomb qui [lui] avait emporté une moitié de la tête » (*RF*, 55).

Un portrait de cet ancêtre est d'ailleurs accroché au mur, et une partie de la peinture s'étant défaite laisse voir, au milieu du front, une tache rouge, que Georges interprète comme si le morceau de tête de l'ancêtre avait mystérieusement été effacé du portrait. « [P]endant toute son enfance, [Georges] avait contemplé avec une sorte de malaise » (*RF*, 52) le portrait de l'ancêtre en question, qui laissait voir « la préparation brun rouge de la toile mise à nu par une longue craquelure » (*RF*, 55). Cette craquelure ressemblait à une coulisse de sang qui descendait le long de la tempe de l'ancêtre sur le portrait. Bien qu'il sût pertinemment que ce n'était qu'une pure coïncidence, Georges s'imaginait qu'« on l'avait portraituré ensanglanté par le coup de feu qui avait mis fin à ses jours » (*RF*, 54); comme si la détérioration avait arraché sur la toile un morceau du front afin que le portrait reste conforme au modèle. Georges a donc passé son enfance entouré de « tous ces morts énigmatiques, figés et solennels qui dans leurs cadres dorés fixaient leurs descendants d'un regard pensif » (*RF*, 53). Les souvenirs de l'histoire de l'ancêtre et ceux concernant les parents de Georges font partie de la première nappe de passé.

### 3.2.2 Le début de la guerre

Durant les premiers mois de la guerre, le peloton dirigé par De Reixach chevauche vers le Nord de la France, souvent dans le noir et sous la pluie. Georges ne voit rien du paysage autour de lui, mais il réussit à se figurer le décor par l'allure de sa monture et par le bruit des autres chevaux : « à cause du changement d'allure du cheval, c'est-à-dire, quoiqu'il fut toujours au pas, un déhanchement plus sec, chassant le corps vers le pommeau de la selle [...] signifiait que la route s'était maintenant mise à descendre » (*RF*, 30). La mère de Georges lui écrit pour lui demander de veiller sur Georges. Le capitaine De Reixach accepte, au grand dam de Georges, qui en profite néanmoins pour faire encore moins d'efforts qu'il n'en faisait déjà.

Le régiment arrive finalement « dans un village perdu des Ardennes » (*RF*, 57), où il campe quelque temps. En arrivant dans la grange où les soldats dormiront, Georges aperçoit une paysanne : « cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumineux) et tiède [...] » (*RF*, 36). Cette fille obnubile tellement Georges qu'il dit que « toute cette interminable et nocturne chevauchée n'avait eu d'autre raison, d'autres buts que la découverte de cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit. » (*RF*, 39)

Plus tard, toujours dans le village, Georges et Blum, sont témoins d'une dispute que le capitaine De Reixach tente de résoudre : « Georges et Blum se tenaient debout sur le seuil de la grange, [...] en train de regarder de Reixach aux prises avec un groupe d'hommes gesticulant » (*RF*, 56). Un des paysans, furieux et armé, en menace un autre d'un fusil de chasse. Georges et Blum décident d'aller au bistro du village afin de questionner les buveurs sur l'origine de cette querelle. Finalement, il s'avère que l'un des hommes du village a profité de l'absence d'un autre villageois, parti à la guerre, pour coucher avec la femme de ce dernier. La femme en question est celle qu'ils ont aperçue dans la grange en arrivant. Par la suite, les soldats scruteront attentivement la maison où elle demeure pour voir s'ils ne verraient pas le rideau bouger à la fenêtre de sa chambre, « un rideau de filet bon marché comme on en vend dans les foires et dont le motif représentait un paon » (*RF*, 58).

Durant l'arrêt au village, un des chevaux du peloton meurt. Il était veillé dans la grange par quelques soldats, parmi lesquels se trouve Iglésia, qui était également jockey dans l'écurie des De Reixach avant la guerre. Quatre ans plus tôt, la femme du capitaine, dénommée Corinne, avait décidé de posséder des chevaux pur-sang. De Reixach engagea donc un certain Iglésia pour s'en occuper. Iglésia était un jockey qui montait « des chevaux vicieux ou des toquards [...] sur des champs de courses [avec] des tribunes en bois pourri » (*RF*, 126) avant que De Reixach ne l'engage, car « ce n'était pas un mauvais jockey : sans doute avait-il seulement jusque-là manqué de chance » (*RF*, 129). Lorsque la guerre éclate, De Reixach « fait jouer ses relations pour le faire affecter à [son] régiment de façon à pouvoir le garder comme ordonnance » (*RF*, 43).

Les points brillants de cette seconde nappe sont la fille entraperçue dans la grange ainsi que la querelle paysanne qui la concerne. Comme l'écrit Bergson : « Il y a toujours quelques souvenirs dominants, véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague.<sup>154</sup> » Le point brillant est souvent un détail qui permet de reconnaître la nappe de passé. Par exemple, si Georges parle d'un pied bot, ou de Vulcain, le lecteur s'attend à ce que le récit se déplace vers la nappe des premiers mois de la guerre parce que l'un des paysans se querellant souffre d'un pied bot. Cette seconde nappe de passé est caractérisée par la pluie qui tombe continuellement sur le pays.

### 3.2.3 La débâcle

La troisième nappe représente les souvenirs de la débâcle. Cette nappe est celle où Georges subit une rupture sensori-motrice, alors que le régiment tombe dans une embuscade que les Allemands avaient tendue. Georges en ressort vivant et se réfugie dans la forêt :

Je restai [...] derrière les fourrés écoutant les coucous se répondre parmi les troncs silencieux dans l'air printanier [...] et peu après au tournant de la route débouchèrent deux officiers promenant leurs chevaux [...] puis je pensai Bon Dieu bon Dieu bon Dieu bon Dieu, le reconnaissant reconnaissant la voix qui me parvenait maintenant (*RF*, 154-155)

Il retrouve par hasard le capitaine De Reixach. Ils ne sont plus maintenant que quatre cavaliers, et ils traversent un village en décombres. Le capitaine décide de payer à boire aux

---

<sup>154</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 190.



trois cavaliers qui marchent avec lui, inconsciemment, comme s'ils se trouvaient « au bar d'un quelconque pesage à Deauville » (*RF*, 21). Le capitaine sera abattu par « un parachutiste allemand » (*RF*, 4<sup>e</sup> de couverture) quelques instants plus tard. Cette nappe de passé est caractérisée par le soleil qui brille sur la campagne. Le point brillant de cette nappe est la mort du capitaine, qui est également le centre de tout le roman.

### 3.2.4 Le wagon

La quatrième nappe de passé contient les souvenirs du déplacement en train, dans un wagon à bestiaux, lorsque les prisonniers sont en route vers un camp de détention. Durant le voyage, Georges retrouve son ami Blum, également capturé par l'ennemi. George commence alors à lui raconter la mort de De Reixach, dont il a été témoin. Ce récit sera amorcé dans des conditions particulièrement inhumaines.

« Ouais !... » fit Blum (maintenant nous étions couchés dans le noir c'est-à-dire imbriqués entassés au point de ne pas pouvoir bouger un bras ou une jambe [...], la sueur ruisselant sur nous nos poumons cherchant l'air comme des poissons sur le sec, le wagon arrêté une fois de plus dans la nuit on n'entendait rien d'autre que le bruit des respirations[...] et je pouvais les sentir les deviner grouillant rampant lentement les uns sur les autres comme des reptiles dans la suffocante odeur de déjection et de sueur, cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train [...]), Blum répétant : « Ouais. Et alors il a dégusté à bout portant cette rafale de mitraillette (*RF*, 19-20)

Dans ce wagon, les soldats comprennent qu'ils ne seront plus considérés comme des humains, mais comme des objets de peu de valeur.

ils ne sortiraient pas de ce wagon avant qu'il ait parcouru une certaine distance, ce qui n'était pas une question de temps pour ceux qui réglaient sa marche, mais d'organisation ferroviaire ni plus ni moins que s'il eût transporté en fret de retour des caisses vides ou du matériel avarié, choses qui en temps de guerre viennent après toutes les autres priorités (*RF*, 70-71)

Cette nappe de passé est caractérisée par la noirceur et la suffocation. Il s'agit d'un épisode de l'histoire qui sera évoqué à différents moments, lorsque Georges se sent étouffé ou qu'il est étendu dans l'obscurité.

### 3.2.5 Le camp de prisonniers

Georges, Blum et Iglésia, tous capturés par les Allemands, se retrouvent dans le même camp de prisonniers.

ils étaient - disait-il – doublement prisonnier : une première fois de cette clôture de barbelés tendus sur les poteaux de pin brut, non écorcés, rougeâtre, et une seconde fois de leur propre infection (ou abjection : celle des armées vaincues, des guerriers déchus) (*RF*, 112)

Durant leur détention, Georges et Blum vont sans cesse penser à la mort de De Reixach, réunissant toutes les bribes d'informations qu'ils peuvent récolter pour reconstituer l'histoire du capitaine.

[T]ravaillant pendant les mois d'hiver à décharger des wagons de charbon, [...] tournant le dos au vent de pluie ou de neige [...] ils essayaient [...] au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues entendues ou lues [...] – là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détrempestés et noirs [...] – à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses [...] dans l'espoir de rendre comestible [...] l'innommable réalité (*RF*, 173)

Ils vont ainsi s'intéresser à Corinne, l'épouse du capitaine, qu'Iglésia, en tant que jockey, avait connue avant la guerre. Ils vont penser, aussi, que cet acte, la mort de De Reixach au moment de la retraite de Flandres, est semblable à la mort d'un des ancêtres du capitaine qui, selon la légende, se serait suicidé dans des circonstances similaires. Mais la question qui les intéresse restera sans réponse : le capitaine est-il mort accidentellement (« si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre » (*RF*, 13)) ou bien a-t-il délibérément cherché la mort ? Et s'il s'est suicidé, est-ce par honneur, suite à la débâcle de l'armée française, ou bien est-ce pour des raisons d'ordre personnel ? Différentes hypothèses se font concurrence. Aucune n'aura définitivement le dessus.

L'élément autour duquel gravitent les différentes hypothèses est Corinne, l'épouse du capitaine. Corinne est une « jeune femme de dix-huit ans » (*RF*, 55) que le capitaine « avait épousée quatre ans plus tôt dans une rumeur de scandale et de chuchotement » (*RF*, 55). Georges connaissait Corinne de vue puisqu'il l'avait aperçue lors de rassemblements familiaux. De l'avis de plusieurs, ce mariage était une erreur. Corinne a « vingt ans de plus

jeune que lui » (*RF*, 55) et elle a une réputation sulfureuse. Tout le monde s'attend à ce qu'elle trompe De Reixach; d'après Georges, De Reixach lui-même s'y attendait. Mais la beauté de Corinne le pousse malgré tout à la demander en mariage. Georges prétend qu'Iglésia, le jockey dans l'écurie des De Reixach, aurait été l'amant de Corinne. Pendant leur détention, Georges et Blum questionnent continuellement Iglésia pour en apprendre davantage sur Corinne. Ils se plaisent à imaginer Iglésia et Corinne en train de se donner l'un à l'autre « dans l'écurie même, sur une balle de paille, elle les jupes haut troussées » (*RF*, 49). Iglésia ne confirmera jamais cette histoire d'adultère, mais ne la niera pas non plus.

La nappe de passé du camp de prisonniers est celle qui occupe la plus grande partie de l'histoire, mais elle apparaît moins fréquemment dans le récit que la nappe concernant la débâcle. Le point brillant de cette nappe est la discussion entre Georges et Blum dans la gare de triage. La couleur grise la caractérise.

### 3.2.6 L'après-guerre

Après la guerre, Georges retourne sur le domaine familial pour s'occuper de la terre, mais il ne cesse de penser à la mort du capitaine. La clé de l'énigme se trouvera peut-être dans la personne de Corinne, qu'il décide d'aller voir. En rencontrant Corinne, Georges cherche à confronter avec la réalité les idées qu'il s'était faites à son sujet et au sujet de De Reixach. Lorsque, pour la première fois, Georges sera à la portée de Corinne, il comprendra la vanité de son projet, puisqu'il ne s'était basé que sur quelques informations sujettes à caution pour échafauder ses théories :

elle maintenant non plus inventée (comme le disait Blum – ou plutôt fabriquée pendant les longs mois de guerre, de captivité, de continence forcée, à partir d'une brève et unique vision un jour de concours hippique, des racontars de Sabine ou des bribes de phrases (elles-mêmes représentant des bribes de réalité), des confidences ou plutôt des grognements à peu près monosyllabiques arrachés à force de patiente et de ruse à Iglésia, ou à partir d'encore moins : d'une gravure qui n'existait même pas, d'un portrait peint cent cinquante ans plus tôt...), mais telle qu'il pouvait la voir maintenant, réellement devant lui, pour de vrai, puisqu'il pouvait (puisque'il allait) la toucher [...] et elle continuant toujours à le dévisager comme si elle le regardait à travers une plaque de verre, [...] disant : « Mais je crois que nous sommes vaguement parents, quelque chose comme cousins par alliance, non?... », l'entendant prononcer six ans après et presque mot pour mot les paroles qu'il (de Reixach) avait lui-même dites dans un petit matin glacé d'hiver tandis que derrière

lui passaient et repassaient les taches floues et rougeâtres des chevaux revenant de l'abreuvoir [...] (RF, 217-218)

Leur rencontre se termine mal. L'histoire de *La Route des Flandres* finit lorsque Corinne quitte la chambre d'hôtel où elle et Georges avaient passé la nuit ensemble : « la porte se referma j'entendis son pas rapide s'éloigner décroître puis plus rien [...] pensant [...] que ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverais (mais comment savoir?) » (RF, 278). Georges est désillusionné; il se demande : « qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps et dans son corps ». Malgré la rencontre avec Corinne, la mort du capitaine demeurera à la fin du roman une énigme pour Georges. Le point brillant de cette nappe est la nuit passée à l'hôtel avec Corinne. Son aspect est l'obscurité de la chambre et la couleur rose associée au corps de Corinne.

On peut débattre de la limite de chacune des nappes qui viennent d'être définies. Par exemple, la chevauchée devrait-elle être séparée de l'arrêt dans le village ? Ces séquences ont été regroupées ainsi parce que ce regroupement respecte un principe d'unité (que ce soit une unité d'action, de lieu, de personnage, de temps). Par exemple, les événements de la première nappe, celle de l'enfance de Georges, bien qu'ils n'aient pas une continuité claire, se situent toujours sur le domaine familial et présentent toujours les parents de Georges. De même, la débâcle et la fuite avec Iglésia sont liées chronologiquement, tandis qu'il y a une ellipse et un changement de lieu entre les événements du village et l'embuscade durant laquelle l'escadron est décimé. Le lecteur n'assiste pas à la capture de Georges par les Allemands, qui le mettent dans un fourgon à bestiaux; on le retrouve tout simplement dans le wagon sans savoir comment il y est arrivé. L'arrivée au camp n'est pas non plus montrée. Finalement, on n'apprend pas davantage comment Georges fut libéré, et on le retrouve quelque temps après la guerre, à s'occuper de la terre en pensant à Corinne.

### 3.3 Les puissances du faux

Au cœur de *La Route des Flandres* se trouve une tentative de reconstitution des événements entourant la mort du capitaine De Reixach. Ce qui se donne à lire également, c'est le fonctionnement de l'esprit, dans ce qu'il a de dynamique. Les affects et les désirs

contribuent à créer des nappes de passé n'ayant jamais existé qui auront une influence réelle sur Georges. Dans le roman, on voit apparaître trois nappes de passé qui ne font pas partie de l'histoire *stricto sensu*, mais qui occupent une place importante dans le récit.

La première nappe, imaginée par Georges dans le camp de prisonniers, met en scène Corinne sur les champs de courses avec Iglésia et le capitaine De Reixach. Cette nappe est caractérisée par la couleur verte des pelouses. Georges extrapole à partir des propos d'Iglésia, et il se représente Corinne dans un décor archétypal « avec les nuages en crème fouettée [...] voguant au-dessus des maisons, des pelouses au vert incroyable » (*RF*, 144). Rien ne prouve que la scène avec Corinne, De Reixach et Iglésia, ait réellement eu lieu. Pourtant, cet épisode est crucial dans le récit. La bravade du capitaine devant les mitraillettes allemandes serait, selon Georges, une manière de mettre fin à un mariage qui le ridiculisait. « Il ne s'agissait là ni d'honneur ni de courage, et encore moins d'élégance, mais d'une affaire purement personnelle. » (*RF*, 14) La thèse du suicide du capitaine pour des raisons conjugales est celle que privilégiera Georges en se basant sur l'adultère de Corinne imaginé autour des champs de courses.

Un autre élément contribue à supporter la thèse du suicide : l'ancêtre au portrait ensanglanté qui se serait suicidé dans son manoir 150 ans plus tôt suite à une défaite militaire en Espagne. La deuxième nappe inventée apparaît lorsque Georges imagine le suicide de l'ancêtre au portrait. La mère de Georges racontait « qu'on l'avait trouvé entièrement dévêtu, qu'il s'était d'abord dépouillé de ses vêtements avant de se tirer [une] balle dans la tête » (*RF*, 82-83). Georges compare cette scène à une gravure d'époque :

cette circonstance [...], vraie ou fausse, conférait à l'histoire on ne savait quoi d'équivoque, de scandaleux : quelque chose dans le style d'une de ces gravures intitulées L'Amant Surpris ou la Fille Séduite, et qui ornaient encore les murs de la chambre : le valet accouru au bruit du coup de feu se précipitant, habillé à la diable, son ample chemise pendant à demi hors de sa culotte enfournée au saut du lit, et peut-être, derrière lui, une servante à bonnet de nuit (*RF*, 81)

Autour de cette gravure, Georges imagine le domestique alerté par le coup de feu défonçant la porte de la chambre d'un coup d'épaule, et la bonne derrière lui tenant une bougie à la main et s'écriant de frayeur à la vue du cadavre dévêtu. Ainsi, le capitaine se serait donné la mort en « refaisant ce que cent cinquante ans plus tôt un autre de Reixach [...] avait déjà fait

en se tirant volontairement une balle dans la tête » (*RF*, 79). Georges brodera donc autour de ces deux idées, l'adultère de Corinne et le suicide de l'ancêtre, pour expliquer les derniers gestes du capitaine.

### 3.3.1 Les impossibles

Dès le début du roman, Georges opte pour l'idée que le capitaine avait cherché à attenter à sa vie : « J'ai compris cela, j'ai compris que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre. » (*RF*, 13) Toutefois, rien ne peut le prouver. Et Blum remettra en question la thèse du suicide. La légende entourant la mort du premier De Reixach ouvre la porte à une interprétation divergente. Blum verra dans la même gravure d'époque une scène totalement différente :

Parce que tu prétends que cette femme à moitié nue entrevue dans l'entrebâillement de la porte, le sein et le visage éclairés d'en dessous comme par une bougie, [...] serait une servante accourue derrière celui que tu baptises le valet ou le domestique réveillé par le coup de feu, et qui n'est peut-être que son amant – non de la servante, car ce n'en est pas une, mais bien la femme, l'épouse, c'est-à-dire votre commune arrière-arrière-arrière-grand-mère (*RF*, 178)

Dans la gravure décrite par Georges pour illustrer le suicide de l'ancêtre, Blum voit une mise en scène de la femme adultère et de son amant. En s'inspirant de la querelle observée entre les deux paysans et de l'adultère supposé de Corinne, Blum suggère que l'ancêtre de De Reixach ne se serait pas suicidé, mais qu'il aurait plutôt été assassiné par l'amant de sa femme, en rentrant chez lui après la guerre. Puis la femme de l'ancêtre aurait déguisé le meurtre en suicide. Le valet aurait tiré l'ancêtre à bout portant puis, « lui fourrant dans la main le pistolet encore fumant » (*RF*, 189), la femme et son amant auraient déguisé le meurtre en suicide. Cette nouvelle version de la mort de l'ancêtre constitue une troisième fausse nappe de passé.

À partir de la même gravure, deux versions contradictoires se développent. Celle de Georges, qui interprète les indices comme ceux de la découverte d'un suicide, s'oppose à celle de Blum, qui prétend que la femme de l'ancêtre était aussi adultère. Cette interprétation irrévérencieuse de la légende de l'ancêtre aura plusieurs conséquences dans l'esprit de



Georges. L'interprétation des faits entourant la mort du capitaine influence l'idée que Georges se fait de sa propre famille, de ses ancêtres et de lui même.

De plus, si l'ancêtre ne s'est pas suicidé, comme le suggère Blum, il se peut que le capitaine, lui non plus, ne soit pas mort volontairement. Et s'il n'a pas cherché à mourir, l'idée que Corinne lui aurait été infidèle ne tient plus la route non plus, les scènes imaginées entre Corinne et Iglésia près des champs de courses apparaissent donc comme de pures fantaisies de la part de Georges, qui avoue d'ailleurs « qu'il n'y avait peut-être de réel dans tout ceci que de vagues racontars et médisance » (*RF*, 287). Le récit est fabriqué à partir de choses dont la réalité est hautement douteuse. Ceci pose problème à Georges, qui fantasme sur Corinne durant sa détention, et qui désire ardemment qu'elle soit telle qu'il se l'imagina. N'empêche, rien ne permet de prouver que Blum a tort et que, au final, De Reixach aurait préféré prendre la fuite devant l'ennemi, mais « probablement que sa dignité le lui interdisait » (*RF*, 294). Le capitaine aurait donc été victime de son éducation aristocratique. Ou pis encore, ce serait « tout bêtement son amour des chevaux » (*RF*, 294) qui aurait causé sa mort. Car « il avait sans doute dû piquer un fameux galop [...] et peut-être estimait-il simplement que son cheval avait besoin de repos même si cela devait lui coûter la vie » (*RF*, 294). Le récit est ainsi truffé de nappes de passé contradictoires représentant des événements possibles, mais incertains.

[T]out ce qui avait été dit au départ sur la décision préalable du capitaine de se suicider se retrouve purement et simplement nié [...] : volonté exclusive de suicide, volonté exclusive de ménager les chevaux. Ces deux possibilités sont contradictoires, indissociables et mutuellement irréductibles.<sup>155</sup>

Toutes ces possibilités concurrentes nuisent à la découverte du sens de ce qui s'est produit. L'absurdité provient justement d'un surplus de sens, d'une multitude de sens qui entrent en opposition. Comme le dit Gilles Deleuze, en 1969, dans *Logique du sens* :

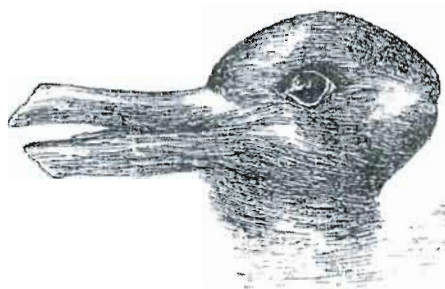
pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport simple avec lui; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut de

---

<sup>155</sup> Ilya Yocaris, *op. cit.*, pp. 84-85.

sens, un manque (il n'y en a pas assez...). Du point de vue de la structure au contraire, du sens, il y en a toujours trop<sup>156</sup>

Le foisonnement des sens possibles rend l'univers absurde, puisqu'il devient impossible de comprendre les causes des faits et des gestes. Les situations n'ont pas une seule cause, elles en ont plusieurs simultanées et contradictoires. Ces sens concurrents sont nommés des « impossibles ». Deux visions du monde peuvent être également possibles, mais ne peuvent pas être possibles simultanément. Pour illustrer ce phénomène, Ilya Yocarès propose de comparer le statut ontologique ambigu de la mort du capitaine et de l'adultère de Corinne à un objet comme le fameux lapin-canard :



**Figure 3.1** Le lapin-canard

À la fois canard et lapin, le dessin n'est ni un lapin ayant l'air d'un canard, ni l'inverse, ni les deux à la fois (car il est impossible de visualiser les deux images simultanément). Il y a alors ambivalence quant à la nature du dessin.

Comme on le voit, ce « canard-lapin » est un « objet ambigu », en ce sens que la perspective observationnelle que l'on exerce sur lui détermine constitutivement sa description. [...] *[L]es différentes descriptions dont ils sont susceptibles sont mutuellement exclusives*. En effet, il est exclu que le « même » objet soit lapin et canard simultanément [...] L'intérêt de romans comme *La Route des Flandres* [...] est que leur univers fictionnel se présente justement [...] comme des entités de ce type, qui ne peuvent être représentées dans leur totalité que par la juxtaposition de descriptions mutuellement exclusives : Virginie [l'épouse de l'ancêtre] et Corinne

<sup>156</sup> Gilles Deleuze, cité dans Ilya Yocarès, *op. cit.*, p. 41.



sont à la fois fidèles et infidèles à leur époux respectif, dont la mort est à la fois volontaire et involontaire.<sup>157</sup>

La gravure décrite par Georges pour imager la mort de l'ancêtre est à l'image du canard-lapin. La femme peut être soit l'épouse de l'ancêtre, soit une servante. Les personnages de la gravure peuvent soit feindre la surprise, soit être véritablement surpris. La mort de l'ancêtre, comme celle du capitaine, est à la fois totalement suicidaire et totalement accidentelle. C'est l'ambiguïté fondamentale du monde qui se révèle. Ambiguïté des paroles entendues, caractère équivoque des gestes posés, surplus de sens de l'expérience vécue, les événements dans *La Route des Flandres* offrent de multiples interprétations. Le héros est aux prises avec le caractère *équivoque* des événements. Par exemple, durant la débâcle, Iglésia est atteint d'une balle à la cuisse, Georges et lui se retrouvent entourés par des paysans hostiles et Iglésia se met à jurer : « Espèce de salaud, mais sans hausser la voix de sorte que [Georges s]e demandai[t] si c'était d'eux qu'il voulait parler ou du type qui [leur] avait tiré dessus, mais [il] ne pouvai[t] pas savoir s'il le disait au pluriel ou au singulier » (RF, 86). De même, lorsque Corinne fond en larmes, il est impossible de déterminer ce qu'elle pense : « Peut-être seulement de rogne, peut-être autre chose. Est-ce qu'on peut jamais savoir avec les gonzesses ? Mais en tout cas elle pleurait, elle ne pouvait même pas s'en empêcher. » (RF, 170-171) La mort de De Reixach est l'événement équivoque par excellence. Les interprétations possibles augmentent continuellement, laissant le héros dans une indécision encore plus grande à la fin du livre. Comme l'écrit Patrick Longuet dans *Lire Claude Simon* : « La description est une passion des surfaces. L'apparence ne renvoie pas à la gratuité du superficiel mais au polysémique de symptôme.<sup>158</sup> » Tout ce que voit et entend Georges est sujet à de multiples interprétations. Les événements, les gestes et les paroles ont plusieurs sens possibles.

Les nappes fausses, comme celles du suicide de l'ancêtre, sont formées par l'agencement de différents éléments réels. Blum invente une nouvelle version de la mort de l'ancêtre au portrait en combinant des éléments de l'histoire de Corinne (elle-même inventée), des éléments de la querelle observée dans le village entre les paysans et des éléments de l'histoire

---

<sup>157</sup> Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 256.

<sup>158</sup> Patrick Longuet, *op. cit.*, p. 85.

racontée par la mère de Georges sur la mort de l'ancêtre. C'est en reflétant les nappes les unes dans les autres qu'une nouvelle nappe, totalement virtuelle et n'ayant jamais été actuelle, peut survenir. La querelle entre les paysans, conjuguée au tableau décrit par Georges, permet à Blum de produire une nouvelle version du passé. Georges explique lui-même dans ses mots ce phénomène, en disant qu'ils « rassembla[ie]nt et combina[ie]nt tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues entendues ou lues » (*RF*, 173), afin de faire surgir des images dans leur esprit. Comme l'écrit Gilles Deleuze en 1973 dans « À quoi reconnaît-on le structuralisme? » : le sens est « toujours produit en excès par la combinaison de places dans la structure.<sup>159</sup> » La combinaison des différents éléments de l'histoire permet à Georges et à Blum de créer de nouvelles nappes de passé n'ayant jamais existé. Les nappes de faux ont néanmoins une influence sur Georges. Corinne est-elle la femme adultère que Georges prétend qu'elle est? La fausseté probable d'une telle opinion ne l'empêche pas d'agir à l'égard de Corinne exactement comme si elle était ce qu'il imaginait. L'importance qu'acquiert chacune des nappes ne repose plus sur son adéquation à la réalité actuelle, mais sur le pouvoir qu'elle exerce sur l'affect qui dirige le schème sensori-moteur. Deleuze nomme ce principe « les puissances du faux », titre du sixième chapitre de *L'Image-temps*. Il définira les puissances du faux comme un renversement des critères de jugement : « L'affect comme évaluation immanente, au lieu du jugement comme valeur transcendante.<sup>160</sup> » Le moteur de *La Route des Flandres*, ce qui fait progresser le récit, est précisément ceci : le foisonnement d'interprétations nouvelles et leur rivalité au sein des affects des différents personnages.

Ni vraies ni fausses, les interprétations concurrentes qui émergent du texte dépassent les critères de vérité. Georges interprète les faits « selon la version la plus flatteuse » (*RF*, 175) pour ses désirs, alors que Blum, son copain en détention, n'y voit « qu'une vulgaire histoire de cul entre une putain et deux imbéciles » (*RF*, 175), ce qui de son côté est également conforme à ses désirs. La confrontation des différentes nappes de passé produit de nouvelles nappes qui vont pousser le héros à retrouver Corinne et à coucher avec elle. Si une leçon

<sup>159</sup> Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme? », in *L'Île désertes et autres textes*, « Paradoxe », Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1973], p. 216.

<sup>160</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, pp. 184-185.

quelconque peut être tirée du récit de *La Route des Flandres*, c'est que la vie des gens est souvent davantage influencée par leurs rêves que par la raison.

### 3.4 Les pointes de présent

Le récit de *La Route des Flandres* est donc composé par l'enchevêtrement des nappes. Dans les deux premières parties du livre, le récit passe d'une nappe à l'autre de façon relativement lente. Le lecteur découvre les différents segments de l'histoire, et apprend à les reconnaître lentement. Dans la dernière partie du roman par contre, l'écoulement du récit devient turbulent. Le lecteur sait reconnaître les nappes et un seul mot suffit parfois à les identifier. Le changement de nappe se fait rapidement et chaque mot est susceptible de déplacer le récit vers un autre moment de l'histoire.

L'extrait suivant fusionne la nappe du camp de prisonnier et celle de l'acte sexuel entre Corinne et Georges. Il est possible de voir comment les différentes nappes s'entrecroisent, et comment chacune d'elle est identifiable grâce à sa tonalité chromatique. Le rose, comme le dit Simon lui-même, est la couleur en lien avec Corinne, le gris revient constamment dans le camp de prisonniers. De plus, parmi ces deux nappes se retrouvent également des allusions à l'enfance de Georges ainsi qu'à la fille entraperçue dans le village au début de la guerre. Le passage débute par un froid matin en captivité et se termine dans une chambre d'hôtel avec Corinne. Il est cité dans son entièreté afin de donner une impression de complétude nécessaire pour apprécier le travail de l'auteur :

... dans *les aubes grises* l'herbe aussi était grise couverte de rosée que je buvais la buvant par là tout entière la faisant entrer en moi tout entière comme ces oranges où enfant malgré la défense que l'on m'en faisait disant que c'était sale mal élevé bruyant j'aimais percer un trou et presser, pressant buvant son ventre les boules de ses seins fuyant sous mes doigts comme de l'eau une goutte cristalline rose tremblant sur un brin incliné sous cette légère et frissonnante brise qui précède le lever du soleil reflétant contenant dans sa transparence le ciel teinté par l'aurore *je me rappelle* ces matins inouïs pendant toute cette période jamais le printemps jamais le ciel n'avait été si pur lavé transparent, les fins de nuits froides nous nous serrions l'un contre l'autre dans l'espoir de conserver un peu de chaleur encastrés l'un dans l'autre en chien de fusil *je pensais* qu'il l'avait tenue comme cela mes cuisses sous les siennes cette soyeuse et sauvage broussaille contre mon ventre enfermant le lait de ses seins dans mes paumes au centre desquelles leurs bouts rose thé mais humides brillants (quand j'éloignai ma bouche il était d'un rose plus prononcé vif comme irrité enflammé d'une matière grumeleuse meurtrie, un fil

étincelant l'unissant encore à mes lèvres, *je me rappelle* que j'en vis un minuscule sur un brin d'herbe laissant derrière lui une traînée lumineuse et métallique comme de l'argent, si petit qu'il le faisait à peine ployer sous son poids avec sa minuscule coquille en colimaçon chaque volute rayée de fines lignes brunes son cou fait aussi d'une texture grumeleuse en même temps fragile et cartilagineuse s'étirant s'érigeant ses cornes s'érigeant mais rétractiles quand je les touchai pouvant s'ériger et se rétracter, elle qui n'avait jamais allaité désaltéré été bue par d'autres que des rudes lèvres d'homme : au centre il y avait on pouvait deviner comme une minuscule fente horizontale aux bords collés d'où pourrait couler d'où jaillissait invisible le lait de l'oubli) s'érigeant s'appliquant comme deux taches, comme les têtes des clous enfoncés dans mes paumes pensant Ils ont compté tous les os, pouvant semblait-il entendre mon squelette entier s'entrechoquer, guettant la montée de *l'aube froide*, agités d'un tremblement continu nous attendions le moment où il ferait suffisamment jour pour qu'on ait le droit de se lever alors j'enjambai avec précaution les corps emmêlés (on aurait dit des morts) jusqu'à l'allée centrale où allaient et venaient les sentinelles aux colliers de métal comme des chiens: debout alors j'en avais encore pour un moment à trembler, grelottant, *cherchant à me rappeler* quelle est cette cérémonie où ils sont tous étendus par terre rang après rang les têtes touchant les pieds sur les dalles froides de la cathédrale, l'ordination je crois ou la prise de voile pour les jeunes filles les vierges étendues de tout leur long de part et d'autre de la travée centrale où passe dans les nuages d'encens le vieil évêque semblable à une momie desséchée et couverte d'or, de dentelles, agitant faiblement sa main gantée d'amarante et baguée chantant d'une voix exténuée à peine audible les mots latins disant qu'ils sont morts pour ce monde et il paraît qu'on étend alors un voile sur eux, *l'aube uniformément grisâtre* s'étendant sur la prairie et dans le bas un peu de brume stagnait au-dessus du ruisseau mais ils ne nous permettaient de nous lever que lorsque le jour était franchement là et en attendant nous restions à grelotter tremblant de tous nos membres étroitement encastrés enlacés je roulai sur elle l'écrasant de mon poids mais je tremblais trop fébrile tâtonnant à la recherche de sa chair de l'entrée de l'ouverture de sa chair parmi l'emmêlement cette moiteur légère touffue mon doigt maladroit essayant de les diviser aveugle mais trop pressé trop tremblant alors elle le mit elle-même une de ses mains se glissant entre nos deux ventres écartant les lèvres du majeur et de l'annulaire en V tandis que quittant mon cou son autre bras semblait ramper le long d'elle-même comme un animal comme un col de cygne invertébré se faufilant le long de la hanche de Lédä (ou quel autre oiseau symbolique de l'impudique de l'orgueilleuse oui le paon sur le rideau de filet retombé sa queue chamarrée d'yeux se balançant oscillant mystérieux) et à la fin contournant passant sous sa fesse repliée m'atteignant le poignet retourné posant sa paume renversée à plat sur moi comme pour me repousser mais à peine contenant mon impatience, puis le prenant l'introduisant l'enfouissant l'engloutissant respirant très fort elle ramena ses deux bras, le droit entourant mon cou le gauche pressant mes reins où se nouaient ses pieds, respirant de plus en plus vite maintenant le souffle coupé chaque fois que je retombais la heurtai l'écrasais sous mon poids m'éloignant et la heurtant elle rebondissait vers moi et à un moment il sortit mais elle le remit très vite cette fois d'une seule main sans lâcher mon cou, maintenant elle haletait gémissait pas très

fort mais d'une façon continue sa voix changée tout autre que je ne connaissais pas c'est-à-dire comme si c'était une autre une inconnue enfantine désarmée gémissant se faisant entendre à travers elle quelque chose d'un peu effrayé plaintif égaré je dis Est-ce que je t'aime? je la heurtai le cri heurtant sa gorge étranglé elle parvint pourtant à dire :

Non. (*RF*, 246-248. Nous soulignons.)

Cet extrait montre qu'il est impossible de parler d'anachronie pour expliquer le fonctionnement de *La Route des Flandres*. Les changements d'époques se fondent sur des ressemblances qualitatives entre les éléments des différentes nappes. Simon lui-même, au colloque de Cerisy en 1971, propose une explication accompagnée d'un schéma très clair permettant de comprendre le mécanisme à l'œuvre dans l'organisation du récit. Selon l'auteur, un élément qui se retrouve dans deux moments de l'histoire aurait la capacité de les réunir dans le discours.

Dans l'enseignement des mathématiques, on familiarise aujourd'hui les enfants des petites classes avec ce que l'on appelle les ensembles en leur montrant, par exemple, comment l'intersection d'un ensemble A (composé de cercles diversement colorés) avec un ensemble B (composé de diverses figures toutes de couleur noire) se fait en fonction des qualités communes de certains de leurs éléments (celui qui est à la fois cercle et noir), puis on passe à la réunion  $A \cup B$  des deux ensembles dans laquelle se trouvent tous les éléments, communs ou non communs, etc. Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 89.

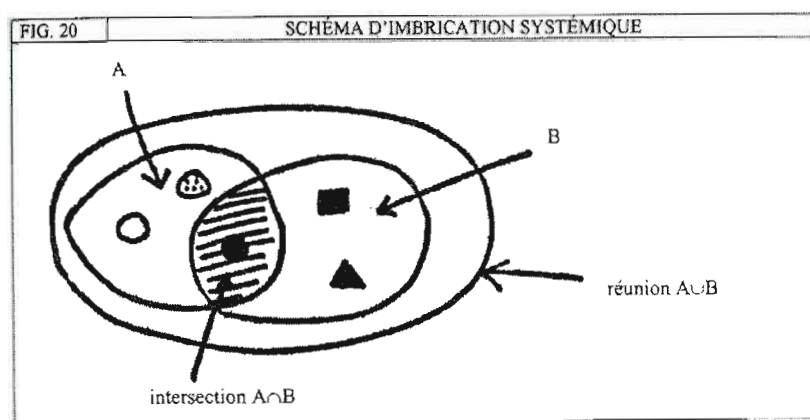


Figure 3.2 La théorie des ensembles<sup>162</sup>.

L'unification de deux nappes de passé se fait par le chevauchement de deux ou plusieurs nappes de passé d'une même qualité ou encore d'une sensation kinésique. Ce second type de lien, les liens kinésiques, sera qualifié de « pointe de présent<sup>163</sup> ». Pour Bergson, « mon présent consiste dans la conscience que j'ai de mon corps<sup>164</sup> ». Le virtuel, agissant sur le système nerveux, produit des *mouvements naissants* qui provoquent des sensations corporelles. Les pointes de présent seront donc des attitudes corporelles remémorées qui peuvent se trouver sur différentes nappes de passé simultanément. Par exemple, une certaine façon de se mouvoir, de bouger peut attirer à elle toutes les nappes de passé dans lesquelles se retrouve cette posture du corps. Ces changements brusques de nappe de passé rappellent les exemples de liens cités dans le *Discours de Stockholm* : le mouvement de la dalle dans la cour de l'hôtel de Guermantes fait basculer le récit sur le parvis de la cathédrale à Venise. On parlera donc de « pointes de présent » lorsque le lien entre deux nappes se fait sur la base d'une sensation corporelle pouvant éventuellement conduire à une action motrice. On parlera plutôt de nappes de passé lorsque l'union de deux nappes se fait par l'aspect similaire de certains éléments.

Dans le passage commençant par « les aubes grises », le mot « rosée » marque le contact de la nappe contenant Corinne avec les souvenirs du camp, les images de Corinne se

<sup>162</sup> Ilya Yocariss, *op. cit.*, p. 89.

<sup>163</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 155.

<sup>164</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 153.

condensent, comme de la rosée, sur la nappe du camp. L'aspect de la nappe du camp est gris, ce qui donne cette couleur à tout ce qu'elle contient, même à l'herbe. Vient ensuite un souvenir d'enfance concernant les « oranges ». La couleur orange distingue cette nappe des deux autres, et le lien qui l'unit au camp est la sensation kinésique de la déglutition. Cette pointe de présent associée à l'impression de faire quelque chose d'interdit évoque le coït avec Corinne. La partie suivante où Georges pense aux seins de Corinne reste obscure tant que le texte ne donne pas davantage d'indices sur la chose décrite, le lecteur comprend ensuite qu'il s'agit de la nappe de passé concernant la rencontre avec Corinne. Le discours revient au ciel gris, formant ainsi une boucle complète composée d'une sensation, d'un souvenir et d'un fantasme. Le retour à la perception initiale permet de l'observer à nouveau, en y posant un regard nouveau, enrichi par les éléments virtuels. L'opposition gris-rose structure ce passage.

Les expressions « je me rappelle », « je pensais » et « cherchant à me rappeler » placent le narrateur dans une posture psychologique propre à l'anamnèse, plongeant ainsi le récit dans le virtuel. Le passage suivant se fait sur une pointe de présent. La posture « encastrés l'un dans l'autre en chien de fusil » chevauche à la fois la nappe du camp et la nappe de la rencontre avec Corinne. La description des mamelons de Corinne (« leurs bouts rose thé mais humides brillants (quand j'éloignai ma bouche il était d'un rose plus prononcé) ») confirme l'appartenance de la couleur rose à la nappe de Corinne, ce qui permet de comprendre rétrospectivement la description d'une « goutte cristalline rose tremblant sur un brin incliné » comme étant une métaphore décrivant l'anatomie féminine de Corinne. Le changement suivant se base sur l'aspect des éléments des deux nappes. Un filet de salive et la trace gluante d'une limace se superposent dans le virtuel grâce à leur aspect semblable. Puis la sensation tactile des cornes de la limace se fondant à la sensation des mamelons de Corinne est une pointe de présent.

Le long passage commençant par : « cherchant à me rappeler » est en quelque sorte sous le signe des puissances du faux. Bien qu'elle n'ait jamais été vécue par Georges, la cérémonie dans la cathédrale rivalise avec les souvenirs, elle tisse des liens entre des événements vécus. Dans cette nappe se trouvent des couleurs chaudes comme l'or ou l'amarante qui la distingue des deux autres. Le retour au camp se fait grâce aux linceuls qui offrent un aspect semblable à « l'aube uniformément grisâtre ». D'ailleurs, l'aube grise sert ici de leitmotiv qui donne un

rythme circulaire et hypnotisant au texte. En retournant aux aubes grises, le texte décrit des spires constantes constituées par un enchaînement de perceptions, de souvenirs et de fantasmes qui reviennent à la perception initiale enrichie de tout un bagage virtuel. Une autre pointe de présent se fait remarquer lorsque Georges sent ses « membres étroitement encastrés enlacés » avec ceux de Corinne. Vers la fin du passage apparaît brièvement la nappe des premiers mois de guerre, lorsque Georges se remémore le « paon sur le rideau » de la chambre de la villageoise. Toutes les nappes sont en lien les unes avec les autres, le virtuel s'organise à la manière d'un rhizome. La fin du passage présente le climax de la relation entre Georges et Corinne. Les autres nappes se retirent de la conscience du narrateur, car ses affects sont totalement mobilisés par les derniers instants de la scène décrite.

Cet extrait permet donc de voir de quelle manière le texte se construit à l'aide de *nappes de passé* et de *pointes de présent*. Au même titre que le schème sensori-moteur dictait l'organisation du récit traditionnel, le fonctionnement de la mémoire virtuelle est à la base du récit de *La Route des Flandres*. Tous les événements coexistent, et la succession de ces événements dans le récit ne se base plus sur une action qui relierait entre elles deux situations, mais sur des ressemblances aspectuelles de différentes nappes de passé coexistant ainsi que sur des pointes de présent qui unissent plusieurs de ces nappes à la fois.

Les souvenirs de l'enfance de Georges, du début de la guerre, de la débâcle, du wagon à bestiaux et du camp de prisonniers ne cessent de communiquer entre eux et avec le souvenir de la nuit passée à l'hôtel. Par leurs relations virtuelles, les nappes de passé permettent l'apparition de configurations nouvelles et inusitées. Comme l'explique Deleuze :

[N]ous constituons un continuum [de passé] avec des fragments de différents âges, nous nous servons des transformations qui s'opèrent entre deux nappes pour constituer une nappe [...] qui invente une sorte de continuité ou de communication transversales entre plusieurs nappes, et tisse entre elles un ensemble de relations non-localisables. Nous dégageons ainsi le temps non-chronologique. Nous tirons une nappe qui, à travers toutes les autres, saisit et prolonge la trajectoire des points, l'évolution des régions. [...] C'est tout le domaine des faux souvenirs par lesquels nous nous trompons nous-mêmes, ou essayons de tromper les autres [...]. Mais il se



peut que l'œuvre d'art réussisse à inventer ces nappes paradoxales, hypnotiques, hallucinatoires, dont le propre est à la fois d'être un passé, mais toujours à venir.<sup>165</sup>

Dans le virtuel, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire acquièrent la même importance. Le virtuel se gonfle de nappes artificielles qui, bien qu'elles n'aient jamais été actuelles, guident le réel, le transforment et le façonnent, laissant finalement le héros en plein désarroi lorsqu'elles se réalisent en partie. Car la rencontre finale avec Corinne démontre une chose, c'est que la frontière entre le rêve et la réalité est moins étanche qu'on ne le croit, ce qui replonge Georges dans les souvenirs de la débâcle, et le fait douter toujours davantage de la réalité de sa propre expérience.

---

<sup>165</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, pp. 161-162.

## CHAPITRE 4

### LES NOUVELLES IMAGES

Dans *Le Discours de Stockholm*, Simon souligne l'importance qu'il accorde aux descriptions; selon lui, l'histoire n'est plus qu'un prétexte pour les accumuler. À ce sujet, *La Route des Flandres* épouse les contours de la théorie de Robbe-Grillet qui s'apparente elle-même à la théorie bergsonienne de la perception. Deleuze affirme que Bergson « ne fait pas seulement une psychologie de la reconnaissance, il propose une logique de la description<sup>166</sup> ». Pour comprendre le fonctionnement des descriptions dans le roman de Simon, il faut d'abord montrer comment Bergson décrit le processus qui mène de la sensation confuse à la reconnaissance d'un objet perçu.

Dans *Matière et Mémoire*, Bergson observe « la mystérieuse opération par laquelle le même organe, percevant dans le même entourage le même objet, y découvre un nombre croissant de choses<sup>167</sup> ». Pour expliquer ce phénomène, il utilise l'exemple d'une phrase prononcée dans une langue étrangère :

J'écoute deux personnes converser dans une langue inconnue. Cela suffit-il pour que je les entende? Les vibrations qui m'arrivent sont les mêmes qui frappent leurs oreilles. Pourtant je ne perçois qu'un bruit confus où tous les sons se ressemblent. Je ne distingue rien et ne pourrais rien répéter. Dans cette même masse sonore, au contraire, les deux interlocuteurs démêlent des consonnes, voyelles et syllabes qui ne se ressemblent guère, enfin des mots distincts. Entre eux et moi où est la différence? La question est de savoir comment la connaissance d'une langue, qui n'est que souvenir, peut modifier la matérialité d'une perception présente [...].<sup>168</sup>

Les mots présents dans la mémoire font apparaître à la conscience certaines nuances sonores qui n'auraient pas été perçues sans les souvenirs. Ce phénomène se produit chaque fois que l'être humain perçoit. Avant même d'être traitées par la conscience pour ressortir en une

---

<sup>166</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 63.

<sup>167</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 112.

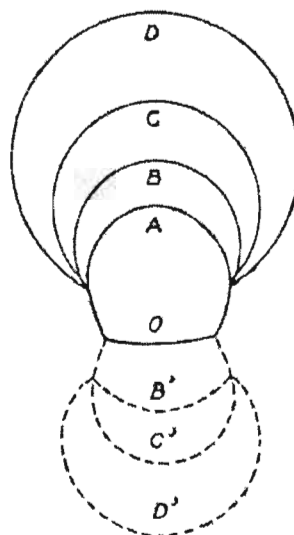
<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 120.

action motrice, les sensations brutes sont associées aux images du passé afin d'y reconnaître des objets. La mémoire virtuelle s'associe à la perception physique, jusqu'à ce qu'une image connue se forme. « Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée [...] »<sup>169</sup>. En fait, la mémoire virtuelle va chercher les images dans le passé et enrobe la perception d'images virtuelles. La mémoire actuelle réagit aux objets connus, mais pour qu'il y ait reconnaissance, les images du passé doivent éclairer les objets perçus. Tant que l'objet n'est pas reconnu, la perception ne peut se prolonger en action et la mémoire virtuelle est active. Ce phénomène est présent dans *La Route des Flandres*, lorsque le héros ne reconnaît pas immédiatement le cheval mort sur le bord de la route, il ne sait pas non plus comment nommer l'anéantissement de son régiment, il est toujours dans l'intervalle, bloqué entre la perception pure et la reconnaissance de l'objet, ce qui permet à la mémoire virtuelle de continuer son travail de libre association.

Autrement dit, un objet est d'abord perçu vaguement, et la mémoire virtuelle y associe les images qui s'en approchent le plus, afin que l'objet soit reconnu. Une fois la reconnaissance atteinte, le mécanisme moteur s'enclenche et prend le relai. Lorsque le sujet sait à quoi il est confronté, il cesse de l'observer attentivement pour agir selon les habitudes qu'il a contractées. La mémoire virtuelle est hors de notre volonté. Elle se présente d'elle-même, se ruant sur les perceptions lorsque les mécanismes moteurs n'ont pas de réponse toute faite. Bergson propose, dans *Matière et mémoire*, un schéma qui illustre le rapport entre sensation brute d'un côté et images virtuelles de l'autre pendant l'acte de perception.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 86.



**Figure 4.1** La réflexion du virtuel sur l'actuel durant la perception<sup>170</sup>.

Le premier cercle, OA, représente le contact initial entre l'actuel et le virtuel, c'est-à-dire entre la sensation et la conscience de cette même sensation. Les cercles supérieurs B, C et D sont des souvenirs qui viennent se greffer autour de la sensation dans la conscience. Les souvenirs « entrent ainsi dans une multitude illimitée de "systématisations" différentes.<sup>171</sup> » Deleuze renchérit sur cette idée en affirmant : « À tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées<sup>172</sup> ».

Autrement dit, le monde actuel physique se dédouble en virtuel, le O et le A sont la même image, mais le O est dans l'actuel et le A est dans le virtuel. C'est la création d'un espace-temps, à la fois physique et mémoriel. Les souvenirs s'agglutinent selon des rapports d'ordre qualitatif autour de la sensation consciente, et se reflètent comme dans un miroir sur le monde physique actuel. Bergson affirme « qu'à mesure que les cercles B, C, D

<sup>170</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 115.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>172</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, pp. 64-65.

représentent une plus haute expansion de la mémoire, leur réflexion atteint en B', C', D' des couches plus profondes de la réalité.<sup>173</sup> »

Les circuits plus ou moins larges et toujours relatifs entre le présent et le passé renvoient, d'une part, à un petit circuit intérieur [...], entre une image actuelle et son image virtuelle; d'autre part, à des circuits eux-mêmes virtuels de plus en plus profonds, qui mobilisent chaque fois tout le passé, mais dans lesquels les circuits relatifs baignent ou plongent pour se dessiner actuellement et ramener leur récolte provisoire.<sup>174</sup>

Les circuits B, C et D façonnent à travers la perception le monde qui environne le sujet. Le passé éclaire le présent et permet d'y voir des choses qui seraient restées cachées sans lui. Le processus qui a cours dans le virtuel se prolonge indéfiniment jusqu'à ce que l'objet soit reconnu et qu'une réaction motrice s'enclenche. Si le schème sensori-moteur est rompu, le travail du virtuel prévaudra tandis que l'action sera reléguée au second plan de l'expérience. Le virtuel est l'élément dynamique dans ce processus, et son fonctionnement est identique à celui d'un rêve. « Si l'on se reporte au schéma précédent de Bergson, *le rêve représente le circuit apparent le plus vaste ou "l'enveloppe extrême" de tous les circuits.*<sup>175</sup> » Lorsque des images virtuelles se rejoignent et s'agglutinent durant le processus perceptif, elles le font précisément selon la logique des rêves. Il est donc permis d'affirmer que le rêve est constamment à l'œuvre dans la perception et que la rupture sensori-motrice révèle cette logique.

Ce que suggère Bergson, c'est que les liens virtuels entre les événements du passé et les liens qui se font entre les événements d'un rêve sont de même nature. Le rêve est aussi une rupture sensori-motrice, qui permet d'atteindre l'immense zone obscure de la mémoire virtuelle. La rupture du schème sensori-moteur permet donc d'aborder la réalité selon la logique du rêve. L'expérience prolongée de la mémoire virtuelle les met en pleine lumière. Dans *Cinéma*, Deleuze poussera les conclusions de Bergson pour montrer que l'ordre des événements dans le récit non chronologique qui découle de la rupture du schème correspond

---

<sup>173</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 115.

<sup>174</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 108.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 77. (Deleuze souligne.)

à l'ordre des événements dans la mémoire virtuelle. L'organisation du récit dans *La Route des Flandres* obéit à des règles qui relèvent de la forme du temps dans le passé virtuel.

#### 4.1 La syntaxe onirique

Les descriptions dans *La Route des Flandres* suivent généralement une structure régulière qui mime le mécanisme de la perception lorsqu'une défaillance du système nerveux empêche les perceptions de se prolonger en mouvements. « La situation purement optique et sonore (description) est une image actuelle, mais qui, au lieu de se prolonger en mouvement, s'enchaîne avec une image virtuelle et forme avec elle un circuit.<sup>176</sup> » Plutôt que de ressortir de l'intervalle en se réinsérant dans le mouvement sensori-moteur, les souvenirs qui participent à la perception communiquent les uns avec les autres. Les perceptions débouchent sur des souvenirs, qui rejoignent d'autres souvenirs ou bien qui évoluent vers le rêve. Cette association illustre la logique du virtuel, c'est-à-dire la logique du rêve.

Quand le dormeur est livré à la sensation lumineuse actuelle d'une surface verte trouée de taches blanches, le rêveur qui gît dans le dormeur peut évoquer l'image d'une prairie parsemée de fleurs, mais celle-ci ne s'actualise qu'en devenant déjà l'image d'un billard garni de boules, qui ne s'actualise pas sans devenir autre chose à son tour. Ce ne sont pas des métaphores, mais un devenir qui peut en droit se poursuivre à l'infini.<sup>177</sup>

Ce ne sont pas des métaphores, puisque le parcours ne revient pas à la perception initiale. Ce sont des images-rêves qui permettent au récit de progresser. Les métaphores ouvertes de *La Route des Flandres* présentent sous forme littéraire le blocage dans le virtuel qu'expérimente le héros qui n'a plus de prolongements moteurs. Elles font saisir les processus habituellement inconscients qui ont lieu dans la perception. Le rêve donne accès normalement à ce mécanisme, mais suite à la rupture du schème sensori-moteur, l'intervalle s'étend suffisamment longtemps pour être décrit.

Le fonctionnement de la métaphore est en partie attribuable à la syntaxe de Simon, qui lui a valu la réputation d'être un auteur « difficile<sup>178</sup> ». Elle permet au comparant de s'étirer,

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>178</sup> Claude Simon, *Le Discours de Stockholm*, p. 6.

de se gonfler d'une série de subordonnées. Par sa construction, sa longueur et son rythme, la phrase simonienne permet de poser les faits tels qu'ils s'enchaînent dans l'esprit du narrateur, suscitant ainsi une posture psychologique proche des états oniriques ou fantasmatiques. Au fil de la lecture, le texte emporte le lecteur et exerce sur lui une « singulière *emprise*<sup>179</sup> », comme l'écrit Dällenbach. Georges est lui-même « dans une sorte de torpeur de charme » (RF, 252), comme s'il était « victime de quelque enchantement » (RF, 252). A la fin du roman, il se demande : « peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots » (RF, 296). Dans *Image-temps*, Gilles Deleuze associera la logique du rêve à la licence grammaticale.

[L]es états oniriques sont par rapport au réel un peu comme les états « anormaux » d'une langue par rapport à la langue courante : tantôt surcharge, complexification, saturation, tantôt au contraire élimination, ellipse, rupture, coupure, décrochage.<sup>180</sup>

En effet, les liens qui se tissent entre les événements relèvent plutôt d'associations libres entre différents souvenirs. La prolongation de la phrase fait plonger le récit dans le virtuel. Le mécanisme virtuel de la perception structure le récit de *La Route des Flandres*. La description chez Simon se compose d'une sensation brute qui constitue le premier type d'image, c'est une image-sensation. Cette sensation brute se joint à un souvenir qui constitue le second type d'images, il s'agit de l'image-souvenir. Finalement, ce premier souvenir appelle à lui des éléments purement virtuels, que sont les images-rêves. Trois nouveaux types d'images vont donc permettre de construire le récit de *La Route des Flandres*. Par le passé, le récit traditionnel était fait d'images-perceptions, d'images-affections et d'images-actions. Maintenant, plutôt que de se découper en trois images issues du schème sensori-moteur, le récit se découpe selon les trois parties qui structurent le processus de reconnaissance. En observant les processus psychologiques à l'intérieur de l'intervalle, il est possible de comprendre comment se déploie le récit de *La Route des Flandres*.

<sup>179</sup> Lucien Dällenbach, « Le Tissue de mémoire », in Claude Simon, *La Route des Flandres*, coll. « Double », Paris, Minuit, p. 299. Dällenbach souligne.

<sup>180</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 79.

## 4.2 L'incipit

Pour observer la constitution du récit, trois extraits seront analysés. Premièrement, l'incipit est, selon Claude Simon lui-même, « une espèce de résumé, de microcosme du roman<sup>181</sup> ». Les ouvertures de roman « thématisent souvent le commencement comme genèse ainsi que l'écriture et ses instruments<sup>182</sup> ». Tel un concentré du contenu et de la forme, l'incipit met en lumière la construction du récit et peut servir à comprendre l'ensemble du texte. « En raison de l'effet de loupe qu'il produit, il constitue donc un champ de recherche privilégié. En cela, il n'est peut-être pas exactement représentatif, mais il n'en est pas moins emblématique.<sup>183</sup> » Ce sera donc dans l'incipit de *La Route des Flandres* qu'on retrouvera les trois types d'images qui viennent d'être déduites de la théorie bergsonienne de la perception.

Le roman s'ouvre sur une scène présentant Georges en train de discuter avec le capitaine De Reixach au sujet d'une lettre envoyée à ce dernier par la mère de Georges. La scène se passe à l'extérieur, durant les premiers mois de la guerre :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocres des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles, mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de la pierre, et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. (RF, 9)

### 4.2.1 L'image-sensation

Avec la théorie bergsonienne de la perception, on comprend que la première image du récit présente la sensation brute avant qu'elle ne soit enrichie par les souvenirs. Les chevaux

<sup>181</sup> Cité par David Zemmour, *op. cit.*, p. 93

<sup>182</sup> David Zemmour, *op. cit.*, p. 93.

<sup>183</sup> *Idem.*



sont alors des « taches rouges acajou ocres ». De plus, au lieu d'écrire : « il y avait des taches », le narrateur dira : « je pouvais voir des taches ». On retrouve l'association du verbe *pouvoir* et du verbe perceptif *voir* dans tout le texte. Georges dira de De Reixach : « j'ai *pu* le *voir* ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire » (*RF*, 12 nous soulignons). Ou encore : « j'ai *pu voir* sa main descendre tranquillement dans sa poche, sous le moelleux tissu gris vert de l'élégante culotte, les deux bosses formées par l'index et le majeur repliés tandis qu'il saisissait son porte-monnaie » (*RF*, 21 nous soulignons). Il dira également plus loin : « on *pouvait* maintenant *voir* une sorte de tache allongée et bariolée se déplaçant très vite dans la verdure » (*RF*, 158 nous soulignons). Simon systématise l'association du verbe *pouvoir* et du verbe *voir* au point que, selon David Zemmour, « [o]n peut à bon droit considérer que cette association est à prendre chez Simon dans un processus de figement<sup>184</sup> ».

L'effet stylistique de l'expression *pouvoir voir* est intéressante sous deux points de vue. D'abord, elle attire l'attention du lecteur sur le sens sollicité par l'acte perceptif plutôt que sur l'objet perçu lui-même. La description concerne donc l'impression ressentie par le héros, et non la chose extérieure. Le texte plonge ainsi vers la vie intérieure du sujet, c'est-à-dire vers le virtuel. Ensuite, l'expression *pouvoir voir* tend à « problématiser la perception<sup>185</sup> ». Dans les exemples cités, l'objet perçu n'est pas donné immédiatement : par exemple, la phrase évoque en premier les deux bosses sous le tissu, qui deviennent ensuite l'index et le majeur repliés dans la poche. « Parce que le monde sensible est toujours perçu consécutivement à un acte de perception<sup>186</sup> », la sensation brute non identifiée précède la reconnaissance. Les objets sont d'abord décrits comme des courbes et des couleurs, qui formeront ensuite des objets connus. L'analyse stylistique de Zemmour rejoint ainsi les propos de Bergson sur ce point. La première image est donc une image-sensation, comme l'avait prédit la lecture de Bergson.

#### 4.2.2 L'image-souvenir

La deuxième image, commençant par « mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé », se termine par « je n'avais jamais entendu l'expression ». L'expression « je me rappelle que » marque clairement que le récit tombe dans un régime mémoriel. Cette

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 167.

partie de la phrase se fonde sur un souvenir. Le second type d'image est bien une image-souvenir. Elle suit l'image-sensation puisque les souvenirs se greffent aux sensations durant la perception. La boue évoque le souvenir de l'expression suivante : « Les chiens ont mangé la boue », ce qui permet de quitter le domaine des sensations actuelles pour se déplacer vers la mémoire virtuelle. L'importance de l'image-souvenir dans la prose simonienne est confirmée par l'ampleur des recherches qui s'attardent à cet aspect du récit. Pensons, par exemple, à *Une mémoire inquiète*<sup>187</sup> de Dominique Viart, ou bien à Lucien Dällenbach avec « Le Tissu de mémoire »<sup>188</sup>. L'image-souvenir est la seconde image de *La Route des Flandres* et remplace l'image-affection du récit traditionnel. Elle s'insère entre une sensation et une image-rêve, ou bien se déplace vers un autre souvenir.

#### 4.2.3 L'image-rêve

La rêverie concernant les « créatures infernales mythiques » est la troisième étape de la description. Le troisième type d'images de *La Route des Flandres* est donc l'image-rêve. En tant qu'élément proprement virtuel, les images-rêves ont une importance capitale, car elles relient entre elles deux sensations, comme l'image-action permettait anciennement de joindre deux perceptions. Dans l'incipit, la fin du cycle de trois périodes est marquée par les deux-points, la rêverie concernant les chiens qui mangent la boue s'arrête pour laisser place aux paroles de De Reixach, et le retour à la perception suivante est annoncé par l'adverbe « maintenant ». La fin de l'image-rêve est donc attribuable à une nouvelle sensation qui rompt le rêve. Comme les rêves d'un dormeur, les images-rêves peuvent être interrompues par une perception extérieure (un bruit ou une secousse), ou elles peuvent se prolonger, exprimer tout leur potentiel.

Les images-rêves font partie des puissances du faux. La rêverie concernant les « créatures infernales mythiques » est une image produite par l'association d'éléments contenue dans la mémoire. Ces images relèvent de la dynamique à l'œuvre dans le virtuel. Puisque *La Route des Flandres* ne progresse plus de situation en situation par l'intermédiaire de l'action, le mouvement du récit est devenu celui qui se déroule dans le virtuel.

---

<sup>187</sup> Dominique Viart, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

<sup>188</sup> Lucien Dällenbach, *loc. cit.*

Par exemple, immédiatement après que De Reixach se soit fait abattre, Georges et Iglésia fuient ensemble dans le village. Georges commence d'abord par considérer Iglésia : « je pouvais voir son grand nez, sa tête penchée comme si elle était entraînée vers le bas par le poids de cette espèce de bec » (*RF*, 42-43); on reconnaît l'image-sensation qui ouvre le cycle sensation-souvenir-rêve. Puis, dans un deuxième temps vient un passage durant lequel Georges se remémore ce qu'il connaît de la vie d'Iglésia : « cirer les bottes de De Reixach astiquer son harnachement soigner et faire gagner ses chevaux cela c'était son travail et il s'en acquittait avec cette scrupuleuse application dont il avait fait preuve depuis cinq ans qu'il montait pour lui, et pas seulement ses chevaux racontait-on » (*RF*, 45). Il s'agit du deuxième type d'images, l'image-souvenir, qui s'insère entre une image-sensation et une image-rêve. Finalement, l'image-rêve permet au récit de basculer vers une autre nappe de passé:

Et cherchant (Georges) à s'imaginer cela : des scènes, de fugitifs tableaux printaniers ou estivaux, comme surpris, toujours de loin, à travers le trou d'une haie ou entre deux buissons : quelque chose avec des pelouses d'un vert éternellement éclatant, des barrières blanches, et Corinne et lui l'un en face de l'autre (*RF*, 45)

L'imagination, tout comme le fantasme, appartient au virtuel, donc à l'image-rêve. En fait, l'image-rêve est une image n'appartenant pas et n'ayant jamais appartenu au monde physique, actuel. C'est un faux passé, qui rivalise avec les vrais souvenirs. Dans le virtuel, d'ailleurs, la distinction entre souvenir et rêve s'estompe graduellement.

Le passage d'une situation à une autre se fait donc à travers le rêve. Ailleurs, le récit se situe la veille du départ de Georges pour l'armée, avec le père assis dans le « kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes » (*RF*, 31). La description de cette nappe de passé s'étire sur cinq pages, puis le récit bifurque vers la chevauchée avec le régiment grâce à une image-rêve :

son père n'avait jamais cessé de parler, Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus, comme s'il s'était simplement levé de son siège, avait enfourché une de ces ombres cheminant depuis la nuit des temps, le vieil homme continuant à parler à un fauteuil vide tandis qu'il s'éloignait, disparaissait, la voix solitaire s'obstinant, porteuse de mots inutiles et vides, luttant pied à pied contre cette chose fourmillesque qui remplissait la nuit d'automne, la noyait, la submergeait à la fin sous son majestueux et indifférent piétinement (*RF*, 35)

Le récit présente maintenant Georges, endormi sur son cheval durant la chevauchée : « son cheval manquant de buter sur celui qui le précédait [...], se rendant compte qu'à présent le bruit des sabots avait cessé et que toute la colonne était arrêtée » (*RF*, 36). Dans cet extrait, l'image-rêve fait le pont entre deux situations de manière poétique en évoquant l'impression d'un rêveur lentement éveillé par la réalité qui l'entoure. Elle replace le héros dans un tout autre contexte. L'image-rêve permet donc au récit de changer de nappe de passé.

Ces trois images reviennent avec une certaine régularité dans tout le roman. L'enchaînement cyclique des perceptions, des souvenirs et des rêveries se comprend grâce aux explications de Bergson. Nos conclusions sur la nature des trois images de *La Route des Flandres* rejoignent les conclusions de David Zemmour dans *Une syntaxe du sensible*. Selon lui, le texte simonien se compose de trois « périodes<sup>189</sup> » distinctes, chacune d'elle représentant « une unité d'essence phénoménale coïncidant avec une unité sensorielle, mémorielle ou encore fantasmatique<sup>190</sup> ». Pour Zemmour la succession des périodes chez Simon illustre le fonctionnement de « l'acte perceptif lui-même dans chacune de ses étapes ainsi que dans la complexité des interactions qu'il engage entre perception au sens strict, souvenir et imagination<sup>191</sup> ». C'est également ce que la théorie de Bergson permet de constater.

Le passage d'une sensation à une autre, ou d'une nappe de passé à l'autre, peut se faire par l'intermédiaire des images-rêves. Selon le schéma bergsonien, le rêve englobe tout le virtuel. Les souvenirs s'actualisent les uns dans les autres indéfiniment, et produisent des images nouvelles, fausses, entièrement construites dans le virtuel. Les créatures mythiques dévorant la boue, la scène avec Corinne et Iglésia sur les champs de courses, toutes les images inventées par Georges permettent de relier deux parties différentes de l'histoire. Ou bien les nappes de passé se connectent entre elles grâce aux images-rêves, ou bien l'esprit s'enfonce indéfiniment dans le rêve jusqu'à ce qu'une nouvelle sensation venue de l'actuel ramène le rêveur au monde extérieur. C'est ce qui se produit dans l'exemple de la métaphore.

---

<sup>189</sup> Davis Zemmour, *op. cit.*, p. 15.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 342.

### 4.3 Quelques caractéristiques de l'histoire

Le récit de *La Route des Flandres* ne parviendrait pas à se déchronologiser harmonieusement si les événements étaient solidement soudés par des rapports causaux. En effet, pour que la narration puisse se déplacer d'un événement à un autre, d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, en se basant sur les rapports virtuels entre les événements, il faut que l'histoire possède certaines caractéristiques qui facilitent ce genre de *transgression*.

Deleuze dresse la liste des attributs d'une histoire de type image-temps et il en explique l'existence par les modifications produites lorsque le schème sensori-moteur se rompt. Ces attributs sont au nombre de quatre. Il y a d'abord la forme balade, qui réduit les mouvements du héros à une simple déambulation. La plupart des récits qui s'organisent autour de souvenirs mettent en scène des personnages qui errent, dont la principale occupation est de se déplacer d'un lieu à l'autre. Le deuxième attribut de ce type d'histoire, c'est la place importante laissée au hasard dans la succession et dans l'enchaînement des événements. S'il existe un *Deus ex machina* dans les histoires traditionnelles, le hasard acquiert une place prépondérante dans les histoires modernes. Troisièmement, l'ellipse, qui n'était qu'un mode du récit, devient une caractéristique essentielle de l'histoire. Des zones d'ombre s'insèrent dans l'histoire. Le monde est fragmenté et fragmentaire. Finalement, le quatrième attribut des histoires modernes est le contexte spatio-temporel souvent déshumanisé où se situent les événements. Deleuze nomme ces endroits des « espaces quelconques ». L'espace quelconque est un espace privé de ses repères, à l'intérieur duquel il est difficile de s'orienter. Il facilite la plongée dans le virtuel en libérant le sujet de ses ancrages actuels. Chacune de ces caractéristiques se retrouve dans *La Route des Flandres*.

#### 4.3.1 La balade

Pour Deleuze, « ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continu. [...] Tout se passe en courses continues et en allers et retours, à ras de terre, dans des mouvements sans but.<sup>192</sup> » Ce qui relie maintenant les situations, c'est le déplacement géographique des individus. Les situations se suivent au hasard de la route et elles n'ont pas d'autres liens.

---

<sup>192</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 280.

L'aller-retour est vécu par les soldats français qui doivent rebrousser chemin en « parcourant en sens inverse un trajet à peu près parallèle à celui qu[']ils av[']aient emprunté dix jours plus tôt en [se] portant à la rencontre de l'ennemi » (RF, 280). Puis, leurs déplacements se poursuivent lorsqu'ils sont amenés en captivité dans des wagons à bestiaux. Le titre du roman acquiert un nouveau sens, car, en plus d'être le lieu de la rupture du schème, la route est l'icône de l'histoire moderne. Les situations n'ont plus de liens causaux, elles sont moins séparées dans le temps que dans l'espace. L'histoire typique d'une image-temps est donc une balade, un « road trip », un déplacement géographique. Les situations se succéderont au gré des déplacements géographiques.

#### 4.3.2 L'ellipse

La balade permet à l'ellipse de devenir une réalité du monde et non seulement une accélération du récit. Comme les situations ne sont plus reliées causalement, il est impossible de remplir les vides par déduction logique. Dans l'histoire traditionnelle, l'ellipse entre deux situations pouvait être comblée en remontant logiquement la chaîne causale. Mais dans la fable moderne, n'importe quelle situation peut s'introduire dans l'ellipse, il n'y a donc plus de repère pour distinguer ce qui vient avant de ce qui vient après. « Ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les événements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace.<sup>193</sup> » Pour Deleuze, « l'ellipse cesse d'être un mode de récit, une manière dont on va d'une action à une situation partiellement dévoilée : elle appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive.<sup>194</sup> » Ce deuxième aspect de l'histoire, l'idée d'une réalité lacunaire, décrit parfaitement *La Route des Flandres*. Elle est intimement liée à la démarche de Claude Simon. Rappelons-nous le titre original du roman, *Description fragmentaire d'un désastre*. Cette fragmentation de la réalité est constamment soulignée par Georges, à qui il manquera toujours des informations pour comprendre ce qui s'est passé. Même en ayant vu la mort du capitaine, Georges ne l'a perçue que partiellement. Il lui en manque la moitié, il lui aurait fallu avoir à la fois son point de vue et le point de vue de l'ennemi :

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>194</sup> *Idem.*

Il aurait fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie le regardant s'avancer tranquillement au-devant de lui [...] (RF, 279)

[...] Voyant pour ainsi dire l'envers de ce que je pouvais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et l'autre le regardant s'avancer nous possédions la totalité de l'énigme (l'assassin sachant ce qui allait lui arriver et moi sachant ce qui lui était arrivé, c'est-à-dire après et avant, c'est-à-dire comme les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement) (RF, 295)

Même en tant que témoin de l'événement, il n'est pas en mesure de rendre compte de ce qui s'est produit; la totalité lui échappe. La réalité devient ainsi fragmentaire. C'est ce qui permettra au récit de tisser différentes hypothèses.

#### 4.3.3 Le hasard

Puisque les personnages n'agissent plus en vue de modifier la situation globale, les situations évoluent de manière aléatoire. « Le hasard devient le seul fil conducteur<sup>195</sup> ». Sur la route, après l'attaque, Georges retrouve Iglésia et le capitaine par hasard (RF, 155). C'est également le hasard qui fait se rencontrer Georges et Blum dans le wagon à bestiaux (RF, 92). Lorsque Georges s'échappe du camp de prisonniers, il est repris par hasard par les Allemands :

Au début de l'automne, ils furent envoyés dans une ferme arracher les pommes de terre et les betteraves, puis Georges essaya de s'évader, fut repris (par hasard, et non par des soldats ou des gendarmes envoyés à sa recherche, mais – c'était un dimanche matin – dans un bois où il avait dormi, par de paisibles chasseurs) (RF, 173)

Il n'y a donc pas de continuité logique entre les événements, il n'y a que du hasard. Les personnages sont ainsi portés au gré des accidents. Comme les personnages n'ont plus de but précis, le hasard prend davantage d'importance dans l'évolution de l'histoire.

#### 4.3.4 L'espace quelconque

L'histoire qui fait suite à la rupture du schème sensori-moteur se situe dans ce que Deleuze appelle des « espaces quelconques ». L'espace quelconque est un espace privé de ses repères, à l'intérieur duquel il est difficile de s'orienter. L'*espace quelconque* s'oppose à

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 279.

l'*espace qualifié*. Un espace qualifié se laisse reconnaître. Il permet au sujet de s'y repérer, d'y organiser son action. C'est un lieu habitable, adapté à l'action sensori-motrice. Par exemple, une maison assigne des fonctions à chacune de ses parties. On se couche dans la chambre, on mange dans la cuisine, etc. ; chaque lieu appelle un certain type d'actions, le schème sensori-moteur y réagit de manière coordonnée. Au contraire, l'espace quelconque est justement un espace qui n'offre aucun repère au schème sensori-moteur.

La balade moderne [...] se fait dans un espace quelconque, gare de triage, entrepôt désaffecté, tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme.<sup>196</sup>

L'espace quelconque (cours de triage, terrain vague, villes détruites) ne donne pas les signes dont le schème a besoin pour se régler; il s'y produit une crise de l'action. C'est précisément dans ce genre d'environnement que se passe l'histoire de *La Route des Flandres*. La discussion entre Blum et Georges a lieu en grande partie dans une gare de triage, « là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détrempés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon » (RF, 173). De plus, ils discutent avec Iglésia « dans ce coin du camp pas encore construit, derrière des piles de briques », « semblable à trois vagabonds faméliques dans un de ces terrains vagues que l'on trouve aux approches des villes » (RF, 160-161). Finalement, les déplacements à cheval se font dans des paysages ravagés, chaotiques, parsemés de morts, de ferrailles et de ruines. L'espace quelconque a un rôle important dans l'organisation du récit moderne, car la désorganisation de l'environnement détache le sujet de ses coordonnées spatio-temporelles, ce qui facilite le passage d'une époque à une autre, et d'un lieu à un autre.

En somme, la balade, le hasard, l'ellipse et les espaces quelconques entretiennent des liens les uns avec les autres et avec la rupture du schème sensori-moteur. Ce sont certaines des caractéristiques de l'histoire moderne qui permettent l'avènement d'un récit basé sur la mémoire virtuelle, et qui se retrouvent dans l'histoire de *La Route des Flandres*.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons vu que la formule *Situation-Action-Situation modifiée*, qui décrit l'histoire traditionnelle, était liée à l'enchaînement *perception-*

---

<sup>196</sup> Gilles Deleuze. 1983. *L'image-mouvement*. p. 280.



*affection-action* qui structure le récit. Le récit traditionnel exprime le lien entre la situation de base et l'action qui la modifie. Le sujet perçoit la situation, la juge selon des valeurs prédéfinies, puis agit en conséquence, ce qui amène une nouvelle situation causalement liée. Les racines du récit et celles de l'histoire se rejoignent dans le mouvement de la matière, qui est le principe à la base de la dimension actuelle du réel.

La rupture du schème sensori-moteur transformera à la fois le récit et l'histoire. Les situations ne seront plus liées entre elles par l'action (si on entend par action un prolongement moteur choisi par le héros et tendant vers une fin souhaitée). L'action est désormais figée ou globalement désorganisée. Les situations qui se suivent dans l'actuel de l'histoire sont devenues aléatoires. On assiste à des déplacements sans but, on perçoit des bribes de réalité, les personnages sont portés çà et là au gré des accidents. Grâce à ce nouveau genre d'histoire, en rupture avec les conceptions fondées sur l'ancienne théorie aristotélicienne, le récit devient une tentative de reconstitution de la réalité. La quête maintenant n'est plus celle du héros qui tend, d'action en action, vers un but précis. Il s'agit plutôt de trouver des connexions entre ces morceaux flottants de réalité dont on ne sait que faire.

Le récit se déclinera maintenant en trois types d'images qui permettent le travail de reconstitution. Les sensations remplacent les perceptions. La sensation est une perception qui n'est pas encore formée. Elle est une information partielle et subjective sur l'environnement. L'image-sensation est donc propre à l'histoire fragmentée moderne, tout comme l'ancienne image-perception supposait l'univers diégétique stable et cohérent de l'histoire SAS'.

Les images-souvenirs suivent généralement les sensations qui les induisent. À travers l'image-souvenir, le récit met en relation les différentes parties de l'histoire. C'est dans ce mouvement du récit que commence la recherche de l'ordre sensible des choses et de l'harmonie de l'univers dont Simon fait mention dans *Le Discours de Stockholm*. Par l'image-souvenir, le récit avance vers les nappes de passé, et situe le lecteur dans la dimension virtuelle, c'est-à-dire dans le temps. Surviennent finalement les images-rêves, fabriquées à l'aide des fragments de différents âges. De nature fondamentalement indicielle, au sens de Barthes, elles révèlent la sensibilité du narrateur et font voir les causes de son désarroi face à une réalité problématique. Participant aux puissances du faux, l'image-rêve

guide la perception (description) et permet de définir une tonalité affective propre à chaque situation, à chaque objet, qui permettra ensuite de tisser des liens entre les différents événements de l'histoire. Ces trois types d'images sont définis en fonction de la théorie bergso-deleuzienne du temps et de la mémoire. *La Route des Flandres* offre donc un exemple probant de cette théorie, et met en lumière la façon de construire un récit qui repose sur la description et non sur l'action, et dont l'ordre des événements dépend de l'organisation virtuelle des éléments.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, une importance considérable a été accordée à la théorie deleuzienne de l'image-temps. Cette théorie permet de comprendre comment la rupture sensori-motrice provoque une mutation du roman traditionnel pour donner un nouveau type de roman. Il fallait donc, pour amorcer cette démonstration, montrer que le récit traditionnel se divise en trois parties qui découlent du schème sensori-moteur, à savoir les images-perceptions, les images-affections et les images-actions. En exposant le fonctionnement de ce schème, le premier chapitre permettait de comprendre les causes de la rupture qui se produisit après la Seconde Guerre mondiale.

La vie de Claude Simon, ainsi que celle de Georges, son avatar dans *La Route des Flandres*, a été riche en ruptures sensori-motrices. D'abord, pris dans une embuscade où il aurait pu y laisser sa vie, le héros tombe dans un état de stress post-traumatique. La force de destruction de l'armée ennemie dépasse celle de l'armée française. Les soldats allemands se déplacent en véhicules motorisés, alors que le régiment de Georges est à cheval. De Reixach brandissant son sabre contre les mitraillettes ennemies, montre l'inégalité des forces en présence. Il s'agit donc de la première raison à la rupture sensori-motrice. La seconde raison, plus abstraite, découle de plusieurs facteurs. D'abord, les gestes et les décisions de Georges n'ont aucune influence sur sa survie, l'action est donc inutile. S'il survit à l'embuscade, ce n'est que par hasard. Cette prise de conscience produit une crise de l'image-action. La crise de l'image-action est aussi un phénomène social, causé par la faillite des idéologies dominantes. Toutes les alternatives idéologiques sont rejetées par le héros. Capitalisme, humanisme et fascisme sont tous également balayés du revers de la main, considérés comme des créations issues de la bassesse humaine. Le capitalisme est aussi injuste que la guerre et ne propose qu'un mode de « commis voyageur ». L'humanisme est une fadaise puisqu'il n'a jamais pu empêcher la guerre. Comme tous les horizons politiques du moment se trouvent bloqués, il n'y a plus d'action possible sur un plan collectif. L'image-action tombe en crise. Les liens sensori-moteurs se rompent puisque la situation ne permet plus d'actions concertées. Cet état d'esprit dans lequel se trouvent les Européens dans les années 1950 et 1960, à l'époque du nouveau roman et du nouveau cinéma, place les gens dans une posture

psychologique qui les rend spectateurs de leur propre existence. Ce phénomène est facilement identifiable dans *La Route des Flandres* par le changement d'instance narrative. Georges s'exprime indifféremment à la première et à la troisième personne à propos de lui. De plus, lorsque l'action est décrite au participe présent, elle est présentée simplement comme une qualité attribuable à un objet. Son aspect la prive de jonction claire avec les autres actions énumérées. L'action est observée plutôt que vécue, même lorsque c'est le héros qui en est le sujet. Les traits stylistiques les plus frappants de *La Route des Flandres* se trouvent donc en partie éclairés par le concept de rupture sensori-motrice.

Après la rupture, la conscience du personnage reste bloquée entre la perception et l'action, dans ce que Deleuze appelle le virtuel, qui est composé de nappes de passé. Les différents moments de l'histoire coexistent tous les uns avec les autres. La débâcle, le camp de prisonniers, le coït avec Corinne, la chevauchée sous la pluie et l'arrêt dans le village des Ardennes sont des moments qui sont tous simultanés pour le narrateur. Les premières pages du roman montrent Georges durant les premiers mois de la guerre tandis que le lecteur apprend du même coup ce qui se passera durant la débâcle et avant la guerre lors du mariage de De Reixach. L'obscurité du wagon de train qui amène les prisonniers au camp se confond avec l'obscurité d'une chambre d'hôtel où Georges et Corinne se rencontrent après la guerre. Le mouvement des chevaux est présent à travers tout le récit, ce qui permet de mettre en lien les différents moments de l'histoire sur la base de cette ressemblance, comme Proust qui unissait la cathédrale Saint-Marc et l'hôtel des Guermantes sur la base du mouvement de la cheville lorsque le pied se pose sur deux pavés inégaux. Pour pouvoir se raconter de cette manière, l'histoire s'est modifiée grandement : elle est fragmentée, elle présente souvent des déplacements, elle se passe dans des endroits quelconques, dévastés, et elle n'a plus que le hasard comme fil conducteur.

Au même titre que l'histoire traditionnelle se déployait dans le récit grâce aux images provenant du schème sensori-moteur, le discours de *La Route des Flandres* se profile selon trois nouveaux types d'images. Le narrateur présente d'abord une perception pure, qui se remarque par deux choses : d'abord, il ne reconnaît pas toujours ce qui stimule ses sens, ce sont des taches de couleurs, des formes, qui peu à peu deviendront des objets. Ce premier type d'image est une image-sensation. La seconde image propre à *La Route des Flandres* se

nomme l'image-souvenir. Elle suit généralement une image-sensation, car afin d'être reconnues, les sensations perçues se joignent à des souvenirs. Finalement, un troisième type d'images vient faire progresser le récit, il s'agit de l'image-rêve. L'image-rêve est une image composée de différents éléments virtuels, comme un collage. L'image-rêve fait progresser le récit en le déplaçant vers une nouvelle image-sensation, ou vers une autre image-souvenir ou vers une nouvelle image-rêve.

*La Route des Flandres* propose à son lecteur une interrogation captivante : le capitaine De Reixach, qui est mort devant les mitraillettes ennemies en sortant son sabre, a-t-il cherché à mourir ? Georges utilise ce qu'il a vu et entendu sur De Reixach pour imaginer les événements qui ont pu conduire le capitaine à se suicider. Dans ce projet, il est aidé par deux autres soldats : Blum, un jeune soldat juif, et Iglésia, l'ancien jockey du capitaine. À partir des informations qu'ils ont réunies, ils imaginent différents scénarios possibles. Blum imaginera une version de la mort de l'ancêtre du capitaine, qui va à l'encontre de la version de Georges. Ces différentes manières d'envisager le passé entrent en concurrence et poussent Georges à vouloir en savoir davantage, afin de mettre fin à son incertitude. Après la guerre, il décide de retrouver la veuve de De Reixach, avec laquelle il passera une nuit à l'hôtel. Mais l'ambiguïté est partout et toujours présente, et le passé ne cesse de se mêler au présent, ce qui brouille définitivement le sens de son expérience. À la fin de la nuit, Corinne, la veuve du capitaine, s'insurge contre Georges, ce qui le laisse perplexe et le replonge dans ses souvenirs. Dans son esprit, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire deviennent indiscernables. La vie et le rêve s'entrecroisent continuellement, et s'influencent mutuellement. Les souvenirs se plient aux affects et aux désirs, ce qui laisse les gens en proie aux puissances du faux.

On est en droit de se demander si l'auteur avait conscience de toutes les réflexions philosophiques que permet l'analyse de son roman. Dans *Le Discours de Stockholm*, Simon constate la chose suivante :

[O]n n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague

projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.<sup>197</sup>

Simon ne mesurait vraisemblablement pas toutes les implications conceptuelles de ses romans. Il ne faisait que travailler consciencieusement afin de sculpter dans le matériau de la langue une œuvre la plus achevée possible. Il a écrit *La Route des Flandres* dans un « ''état de grâce'' [...] auquel on parvient par le travail<sup>198</sup> ». À ce sujet, il rappelle une conversation qu'il a eue avec Merleau-Ponty : « [À] la sortie d'un cours au Collège de France qu'il avait consacré à mes romans, Merleau-Ponty à qui je disais : ''Ce Claude Simon dont vous avez parlé : qu'est-ce qu'il doit être intelligent!...' '' m'a répondu : ''Oui! Mais ce n'est pas vous! C'est vous travaillant...''<sup>199</sup> ». Cette éthique du travail est au cœur de sa carrière d'écrivain depuis ses tout premiers romans. Ce qui prouve qu'il est possible grâce au travail d'atteindre les plus hautes sphères du virtuel.

---

<sup>197</sup> Claude Simon, *Le Discours de Stockholm*, p. 25.

<sup>198</sup> Claude Simon cité dans Ilya Yocaris, *op. cit.*, p. 99.

<sup>199</sup> *Idem.*

#### BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

- BAKHTIN, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », In *L'aventure sémiologique*, p. 167-206, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1985.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 7<sup>e</sup>, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, Presses universitaires de France, 1965.
- BONHOMME, Bérénice, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- CRESCIUCCI, Alain, *Claude Simon la Route des Flandres*, Coll. « Parcours critique », Paris, Klincksieck, 1997.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Le Tissu de mémoire », in *La Route des Flandres*, p. 297-316, Coll. « Double », Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Coll. « 10-18 », Paris, UGE, 1959.
- DELEUZE, Gilles «Deleuze / image mouvement image temps Cours Vincennes — 31/01/1984», Consulté le 5 avril 2010, [En ligne] Adresse URL : <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=220&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>.
- \_\_\_\_\_, (2006), *Cinéma*, Coll. « A voix haute » [livre audio], Gallimard.
- \_\_\_\_\_, « Lecture Course on Chapter Three of Bergson's Creative Evolution », in *Substance*, #114, vol. 36, no. 3, 2007.
- \_\_\_\_\_, *L'image-mouvement*. Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_, *L'image-temps*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1998 (1966).

\_\_\_\_\_, *L'Île déserte et autres textes*, Coll. « Paradoxe », Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1973].

LES ÉDITIONS DE MINUIT, (Page consulté le 5 avril 2010), *Claude Simon*, [En ligne]

Adresse URL :

[http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur\\_id=1454](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1454)

\_\_\_\_\_, (Page consulté le 5 avril 2010), *Le Palace*, [En ligne] Adresse URL :

[http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1855](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1855)

FAULKNER, William, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957.

FITCH, Brian T., «Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon», in *La Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littératures*. vol. 94-99, p. 199-216, 1964.

GARCIN, Jérôme, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1976.

LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés*, Coll. « Arcades », Paris, Gallimard, 1989.

LONGUET, Patrick, *Lire Claude Simon la polyphonie du monde*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1995.

MECKE, Jochen, « Images-mouvement et images-temps chez Claude Simon », in Irene Albers, (éd.), *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

MURCIA, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Coll. « 128 », Paris, Nathan Université, 1998.



NOBELPRIZE.ORG (NOBEL WEB), (Page consulté le 5 avril 2010), *The Nobel Prize in Literature 1985*, [En ligne] Adresse URL :

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1985/](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1985/)

\_\_\_\_\_, (Page consulté le 5 avril 2010), *Press Release 1985*, [En ligne] Adresse URL :

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1985/press.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1985/press.html)

PASCAL, Georges, *La pensée de Kant*, Coll. « Pour connaître », Paris, Bordas, 1966.

RICARDOU, Jean, et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy*, Paris, Les impressions nouvelles, 1986.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1959.

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Coll. « double », Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1960].

\_\_\_\_\_, *Le Palace*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

\_\_\_\_\_, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

\_\_\_\_\_, Entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 30 sept. 1975.

\_\_\_\_\_, « Note sur le Plan de montage de *La Route des Flandres* », in Mireille Calle (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Québec, Le Griffon d'argile, 1993.

\_\_\_\_\_, « La fiction mot à mot », in Ricardou, Jean et Françoise van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Acte du Colloque de Cérisy-la-salle, juillet 1971*, Tome II, Paris, UGE, 1972.

SIMON, Claude et Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989.

STAROBINSKI, Jean, *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, coll. « Folio/classique », Paris, Gallimard, 2000.

SYKES, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Coll. « Arguments », Paris, Éditions de Minuit, 1979.

VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

YOCARIS, Ilias, *L'impossible totalité*, Toronto, Éditions Paratexte, 2002.

ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible*, « Bibliothèque des styles », Paris, Paris-Sorbonne, 2008.